KARL VOLL

VERGLEICHENDE GEMÄLDESTUDIEN

NEUE FOLGE

Part 2 of 2

KARL VOLL

VERGLEICHENDE GEMÄLDESTUDIEN

NEUE FOLGE

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VERGLEICHENDE GEMÄLDESTUDIEN

NEUE FOLGE

VON

KARL VOLL

Mit 32 Bildertafeln

MÜNCHEN UND LEIPZIG
BEI GEORG MÜLLER
1910

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

INHALT.

Seite

Vorwort 7
1. Frauenbildnisse von Jan van Eyck und Memling 21
2. Die Beweinung Christi von Quinten Massys und Willem Key 28
3. Die Geldwechsler des Marinus van Roymerswale 39
4. Stifterbildnisse von Jan van Eyck und Rubens 48
5. Der Kampf der Meergötter von Mantegna und Dürer 60
6. Cäsars Triumphzug von Mantegna und Rubens 71
7. Der Gnadenstuhl von Dürer und Ribera 82
8. Das Venusfest von Tizian und Rubens 92
9. Die Taufe Christi von Verrocchio und Lorenzo di Credi 105
10. Zwei Madonnen von Mantegna und Correggio 122
11. Zwei Madonnen von Domenico Ghirlandaio und Parmeggianino 137
12. Die Versuchung des heiligen Antonius bei Schongauer und Grünewald . 148
13. Der Besuch des heiligen Antonius beim heiligen Paulus von Grünewald und Velazquez 157
14. Zwei Prinzenbildnisse von Holbein d. J. und Velazquez 166
15. Eine Holbein-Kopie von Kaspar Netscher 176
16. Das Bildnis des Erasmus von Rotterdam durch Holbein und Chodowiecki 184

VORWORT

Der vorliegende Band ist der zweite Teil der Vergleichenden Gemäldestudien, deren erster vor drei Jahren erschienen ist, ohne daß damals eine Fortsetzung geplant war. Dem Buch ist eine gute Aufnahme zuteil geworden, die wohl weniger aus seiner Eigenart als vielmehr daraus zu erklären ist, daß heute ein gewisses Bedürfnis nach derartigen Werken besteht. Darum gebe ich hier die Weiterführung.

Dieser zweite Band ist in der Methode dem ersten gleich. Es wird wieder der Versuch gemacht, in einer nicht großen Anzahl von Aufsätzen, von denen jeder einzelne rasch zu lesen ist, an dem Vergleich von je zwei verschiedenen Bildern, die aus irgendeinem Grund und in irgendeiner Beziehung große Ähnlichkeit, ja wohl scheinbare Gleichheit besitzen, die trotz alledem bestehenden Unterschiede darzutun.

Schon bei dem ersten Teile war großer Wert darauf gelegt worden, daß diese Beispiele nicht nur sogenannte Sehübungen sind, sondern daß, wenn ein Unterschied zwischen den anscheinend gleichen Kunstwerken aufgedeckt war, auch gesagt wurde, woher er kommt. Es wurden auch, wenn es möglich war, Bemerkungen über den Stil, dem jedes der Bilder angehört, angeknüpft.

Im allgemeinen soll diesmal dieselbe Methode angewendet werden; schon aus dem Grunde, weil man an Schärfung des Auges nicht genug tun kann. Wir sehen es ja an den größten Künstlern und den besten Kennern, daß sie bis an das Ende ihres Lebens oder ihrer Tätigkeit nicht nur ihre Kunstauffassung verfeinern, sondern auch, rein optisch gesprochen, ihr Auge schärfen. Ihr Blick wird immer klarer. So mag es weiter keiner Erklärung bedürfen, wenn ich dieses für „Laien“ bestimmte Buch wieder in der Weise halte, daß es, wie sein Vorgänger, sich zunächst an das Auge wende: aber

es war doch diesmal meine Absicht nicht, genau das gleiche wie bei dem ersten Teil zu tun. Ich will hier vor allem von dem positiven, sichtbaren Bestand der Kunstwerke auf kunstgeschichtliche allgemeine Zusammenhänge hinüberführen. Es liegt mir besonders daran, allgemeine Gesetze der Entwicklung nachzuweisen oder wenigstens zu erläutern, z. B. die mannigfachen Veränderungen des realistischen Stils vom 15. bis 17. Jahrhundert.

Ein kunstgeschichtliches, abgeschlossenes und systematisches Handbuch aber soll mit diesen Vergleichenden Gemäldestudien natürlich nicht gegeben werden, wie überhaupt das Lehrhafte so weit wie nur möglich zurückgedrängt ist. Ich habe nur die Absicht, den Leser zu einer Art Unterhaltung über die in den einzelnen Abschnitten behandelten Themen mit mir einzuladen, wobei ich freilich insofern in der besseren Lage bin, als ich selbst das Wort führe. Jedoch hat der Leser dabei den Vorteil, daß er sich denken kann, was er will; und das ist nun, Scherz beiseite, der tiefere Sinn des Ganzen. Es wird ja so sehr viel über künstlerische Dinge gesprochen, ohne daß Sachkenntnis und Vorbildung nur einigermaßen vorhanden seien. Das ist ein Übelstand, der zwar groß, der aber entschieden nicht mehr so gar häufig auzutreffen ist, wie noch vor kurzer Zeit. Man hat erkannt — und das wird wohl ein Hauptverdienst der in unseren Tages- und Monatsschriften erscheinenden kritischen Besprechungen der großen und kleinen Ausstellungen sein — daß auf dem Gebiete der Kunst es nicht genügt, Geschmack zu haben, daß man vielmehr etwas Positives wissen muß, sowohl über die allgemeinen Bedingungen des künstlerischen Schaffens, wie auch über die sogenannte alte Kunst und über die Aufgaben der heutigen Kunst.

Das Publikum hat diese Notwendigkeit offenbar eingesehen, und darum habe ich in den Vergleichenden Gemäldestudien versucht, dem Leser in freilich ganz zwangloser, häufig sogar scheinbar harmloser Weise zu einer methodischen Beschäftigung mit Kunstwerken Gelegenheit zu geben. Es kommt nicht sowohl darauf an, daß das Buch gewisse historische Kenntnisse verschaffe, wie vielmehr, daß der Leser sich übe, dem Kunstwerk mit jenem guten Willen gegenüberzustehen, den der Künstler beanspruchen kann. Ich darf vielleicht

an eine Episode aus Leibls Leben erinnern, die mir von sehr guter Seite erzählt worden ist. Als Leibl seinerzeit das jetzt in der Hamburger Kunsthalle befindliche Bild von den Bäuerinnen in der Kirche gemalt hatte, herrschte in Münchener Malerkreisen eine große Bewegung, eine Aufregung sogar. Einen solch starken Realismus, der den kleinsten Details ohne Spitzfindigkeit nachging, hatte man in Deutschland damals noch nicht gesehen, wenigstens in München nicht. So wurde Leibl aufgefordert, das Bild in seinem Atelier in der Augustenstraße auszustellen. Er tat es, aber nicht gerne. Unter den vielen, die ihn besuchten, um das vielbesprochene Werk zu sehen, war auch einer der damals am meisten angesehenen Künstler: dieser trat vor das Gemälde, sah es einen Augenblick an, wendete sich mit dem Worte: „Sträflingsarbeit" um und wollte das Atelier fast in derselben Minute wieder verlassen, in der er es betreten hatte. Da rief ihm Leibl mit lauter Stimme zu: „Du, ich habe drei Jahre an dem Bilde gemalt!" Er soll das mit einem Ton gesagt haben, in dem mehr Schmerz als Zorn lag.

Diese Geschichte, in der die Tragik von Leibls Leben versinnbildlicht ist, gibt zugleich auch einen Beitrag zu der Art, wie Kunstwerke so oft ohne die Vertiefung betrachtet werden, die der Künstler voraussetzen darf. Es scheint mir, daß der Zwang, den die Methode der Vergleichenden Gemäldestudien auf den Leser ausübt, nicht unnützlich ist. Andere Zwecke verfolge ich mit dem Buche nicht. Das möchte ich deshalb bemerken, weil die Ansicht schon ausgesprochen worden ist, daß die Gemäldestudien die Absicht haben, Kenner heranzubilden. Das ist nicht der Fall, und es könnte auch wirklich aus der Lektüre dieser wenigen Aufsätze niemand jene Eigenschaft erwerben, die man Kennerschaft nennt, und die nur die Frucht jahrelanger Bemühungen und die Folge von reicher Erfahrung ist.

In manchen Besprechungen des ersten Teiles wurde der Wunsch ausgesprochen, daß ich doch auch die Kunst des 19. Jahrhunderts mit in den Bereich der Betrachtung ziehen möchte. Diese Idee ist an sich ausgezeichnet und sie liegt mir selbst sehr nahe: aber ich scheue auch heute noch die Gefahr, die darin liegt, daß in bezug

auf die Kunst des 19. Jahrhunderts die Meinungen noch weit von jener, in bezug auf die alten Meister vielfach erreichten Abklärung entfernt sind. Persönliche Voreingenommenheit und Autoritätsglaube spielen bei der Betrachtung der Kunst unserer Zeit eine allzu große Rolle, als daß auch die sicherste Methode ihnen gegenüber Aussicht auf allgemeinen Erfolg hätte. Was ich hier bringe, soll mit den Fragen des individuellen Geschmackes nichts zu tun haben und sich fern von irgendwelchem Programmstandpunkt halten. Die Vergleichenden Gemäldestudien wollen nur Vorarbeit leisten. Wer dann Lust hat, mag die Prinzipien, die ihm gut scheinen, auch auf die Kunst des 19. Jahrhunderts übertragen. In einigen Jahren werde ich es vielleicht selbst tun.

Besonders für die Schule wird es sehr gefährlich sein, alte und neuere Kunst einander gegenüberzustellen; denn den Schülern soll nur das Feste und Sichere geboten werden. Wenn ein Lehrer einen reifen Geschmack hat und frei von allem doktrinären Wesen in seiner Kunstanschauung ist, dann wird er ja Gutes leisten können, indem er z. B. ein Porträt von Holbein mit einem Bildnis von Menzel vergleicht. Aber die Zahl solcher Lehrer wird wohl nicht sehr groß sein. Die Mehrzahl wird, wie die heutigen Kunstanschauungen im sogenannten gebildeten Publikum nun einmal noch ziemlich verwirrt sind, der Aufgabe, z. B. eine Madonna von Tizian einer von Uhde gegenüberzustellen, nicht gewachsen sein. Es liegt da die Gefahr zu nahe, daß das eine Bild auf Kosten des andern gelobt wird, und das wäre sehr schlimm. Das oberste Gesetz ist auch in der Kunstbetrachtung die Gerechtigkeit.

Es ist überhaupt eine große Frage, ob im Schulunterricht zurzeit an kunstgeschichtlicher Belehrung mehr geboten werden kann, als die Kenntnis des trockenen Materiales. Es wäre freilich wunderschön, wenn wir die Schüler nicht nur zur Freude an den Kunstwerken, sondern auch zum verständnisvollen Betrachten heranziehen könnten. Aber dieses Ziel mag sich eine glücklichere Zukunft stecken. Die Gegenwart ist nicht reif dafür und hat auch noch nicht die notwendigen Hilfsmittel. So muß ich auch jetzt wieder betonen, daß das vorliegende Buch nicht für den Schulunterricht bestimmt ist.

In manchen Besprechungen wurde eine Art von Statistik aufgestellt, wie viel italienische, deutsche und niederländische Bilder ich in dem ersten Bande für solche Vergleiche ausgewählt habe. Man hat daraus Schlüsse auf besondere Neigungen des Verfassers ziehen wollen. Das ist ja nicht ganz unberechtigt: aber schließlich kam mir doch allein das Moment in Betracht, daß der Vergleich möglichst ausgiebig sei, und da ergab sich eine nicht geringe Schwierigkeit. Es hat mir fast mehr Kopfzerbrechen gekostet, die Themen zu finden, als sie zu bearbeiten, und ich habe meine persönlichen Neigungen weit zurücktreten lassen müssen gegenüber den didaktischen Erwägungen. So ist Rembrandt noch immer mein Lieblingsmeister, obschon das nicht mehr gerade modern ist: und ich hätte gern recht viele Bilder von ihm besprochen, weil bei diesem Künstler, der ganz aus dem Herzen gemalt hat, es auch leicht ist, zum Herzen zu sprechen, und weil sich da so leicht die Poesie mit der lehrhaften Behandlung verbinden läßt: aber Rembrandt ist eine inkommensurable Größe. Seine ungeheure Selbständigkeit äußert sich unter anderem auch darin, daß es nicht leicht ist, ihn nach der in diesem Buch eingeschlagenen Methode mit andern Künstlern zusammenzustellen. Es fehlen nur zu oft die Überleitungen. Rubens dagegen, der mir zwar von Jahr zu Jahr lieber wird, aber doch nicht so nahe steht wie Rembrandt, bot mir durch die Bereitwilligkeit, mit der er sich zu den Kunstwerken fast aller ihm bekannten Epochen in Berührung setzte, unendlich viel Stoff, so daß es leicht wäre, einen ganzen Band derartiger Studien über ihn zu schreiben und sich dabei nie zu wiederholen. Ebenso bereitwillig bieten sich Tizians Gemälde dar, während Leonardo da Vinci, der so viel Nachgeahmte, sich doch für unsere Zwecke sehr spröde erwiesen hat.

Eine der Hauptabsichten, die hier verfolgt werden, ist es, eine Anordnung zu treffen, die, wenn es immer möglich ist, einige Aufsätze zu einer Gruppe zusammenfaßt. Zwar soll jeder Aufsatz für sich frei dastehen und völlig in sich geschlossen sein: aber es lag mir doch daran, daß einer den andern unterstütze. So war ich in der Auswahl der zu vergleichenden Werke noch besonders beengt.

Der Titel trifft auch dieses Mal nicht für alle Fälle zu, indem ich

wiederholt auch Handzeichnungen und Kupferstiche mit herangezogen habe: aber da das System der Behandlung überall das gleiche ist, und da es nur sehr wenige solcher Fälle sind, so mögen diese leichten Abweichungen von dem Grundgedanken nicht als Inkonsequenz ausgelegt werden. Es war mir ja leider ohnehin nicht möglich, jenes Moment mit in den Darstellungskreis einzubeziehen, das für Gemälde das Wichtigste ist: die Farbe. Wenn die unmittelbare Farbenphotographie, die wir ja nach den bereits vorliegenden Proben schon für eine vielleicht sehr nahe Zukunft erwarten dürfen, die in Aussicht stehende große Umwälzung in der Illustration der kunstgeschichtlichen Werke hervorgerufen haben wird, dann wird ja auch mehr von der Farbe bei den Gemälden in unseren Büchern die Rede sein können, als es bis jetzt geschieht und möglich ist. Einstweilen sind wir noch immer zu der Beschränkung gezwungen, von den Gemälden nicht viel anders zu reden, als ob sie nur Zeichnungen wären: die Komposition und die Formensprache werden in erster Linie betont, und ich konnte von diesem Brauche mich auch nicht so sehr frei machen, wie ich es gern täte.

Der Band enthält sechzehn Aufsätze, die zusammenzubringen nicht leicht gewesen ist: aber es ist doch nur eine sehr geringe Anzahl, im Vergleich zu der Fülle von entwicklungsgeschichtlichen Problemen, die vom Quattrocento bis zum Rokoko aufgeworfen wurden. Insofern sei auch diese neue Folge der Gemäldestudien einer geneigten Nachsicht empfohlen: ein Handbuch der Kunstgeschichte will sie so wenig sein, wie die erste.

Sie will aber auch innerhalb der einzelnen Probleme keine vollständige Aufzählung aller jeweils gegebenen Einzelfälle geben. Wenn z. B. das Erasmusbildnis von Holbein in dem bekannten Holzschnitt jener Kopie gegenübergestellt wird, die Chodowiecki gemacht hat, so hatte ich nur zunächst die eine Aufgabe im Auge, zu zeigen, wie das Werk der Renaissance sich in den Augen eines Künstlers vom ausgehenden Rokoko spiegelt; dann wollte ich auch dartun, wie derselbe Holbein, der in der Barockzeit für Netscher das Vorbild zu einer höchst stattlichen Kostümfigur geliefert hatte, die ganz dem von Rubens und Rembrandt beherrschten Geschmack der Epoche

angepaßt war, auch noch für die bereits ein wenig nüchtern werdende Periode des spätesten achtzehnten Jahrhunderts immer noch sozusagen mustergültig geblieben ist. Dagegen kam es mir nicht darauf an, zu zeigen, daß der Erasmusholzschnitt überhaupt ein höchst ungeniert plagiiertes Werk gewesen ist, das sogleich nach seinem Entstehen und dann noch lange danach in Handschriften und gedruckten Titelblättern sehr häufig nachgeahmt worden ist. Ich leugne nicht, daß es eine schöne und sogar sehr nützliche Aufgabe wäre, diese Nachahmungen zusammenzustellen: aber für den gegebenen Fall eignet sie sich nicht, und zwar aus verschiedenen Gründen. Von diesen sei hier nun der wichtigste angeführt. Wenn in den Vergleichenden Gemäldestudien, so wie es in einer von Biermanns „Kunstwissenschaftlichen Monatsheften" gebrachten Besprechung der ersten Auflage der ersten Folge gefordert wird, jeweils die gesamte entwicklungsgeschichtliche Reihe angegeben würde, dann wäre der von mir gewünschte Zweck nicht zu erfüllen. Dort war z. B. verlangt worden, daß nicht nur die Anbetung der heiligen drei Könige von Rogier van der Weyden, mit der des Pieter Brueghel verglichen werde, sondern, daß die ganze große Anzahl der altniederländischen Dreikönigsbilder angeführt und der Entwicklungsgang festgestellt würde. Ganz abgesehen davon, daß das ein Buch erfordern und sich nicht in einem Aufsatze von wenigen Seiten abtun ließe, so würde die Menge der einzelnen Bilder die Aufmerksamkeit des Lesers von den charakteristischen Hauptmomenten abziehen. Wer nur zwei Tafeln miteinander vergleicht, hat festen Boden unter den Füßen, auch wenn er keine Schulung besitzt; wer aber viele Dutzende von Gemälden, noch dazu ohne entsprechend große Anzahl von Abbildungen aufgezählt findet, der wird den Überblick leicht dann verlieren, selbst wenn er ein gut geschultes Auge hat.

Der pädagogische Zweck ist mir Anfang und Ende dieser Studien, die speziell kunstgeschichtliche Forschung aber ist meistens nur die *conditio sine qua non*, obschon ich nicht verhehlen kann, daß ich im stillen die Hoffnung hege, daß die hier von mir befolgte Behandlungsweise — die ohnehin nicht ohne Parallelen in

der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Fachliteratur dasteht — auch der Wissenschaft dienen möge. Viele Wege führen nach Rom. Daß der von mir hier betretene auch dahin führen kann, das glaube ich fest, und glaube es um so mehr, als allem Anschein nach unsere Zeit solche Bücher verlangt und darum in den mannigfaltigsten Abwandlungen auch hervorzubringen beginnt. Es ist ja schließlich der Gedanke auch nicht gerade neu; die Archäologie bedient sich seit Brunns Zeit einer ähnlichen Methode mit dem besten Erfolge, und das scheint mir nun auch ein Zeichen dafür zu sein, daß die sogenannte neuere Kunstgeschichte, die unter der Last des unaufhörlich neu beigebrachten Materials beinahe erdrückt wird, auch solche Methoden ausarbeitet, wie sie die Archäologie besitzt. Als ein Beitrag weniger denn als eine Anregung möchten diese Gemäldestudien gelten.

Darum sind sie auch unter die Herrschaft einiger Gedanken gestellt, die wohl immer wieder in neuer Variation durch das Buch gehen. Der wichtigste ist vielleicht der, daß die großen Entwicklungsgesetze, die zu allen Zeiten alles Werden und Tun auf der Erde bestimmt haben, auch in der Kunstgeschichte walten. Es genügt nicht, nachzuweisen oder zu glauben, daß eine jede Periode der Kunstgeschichte aus der vorausgehenden sich entwickelt und außerdem unter dem Einfluß der jeweils herrschenden allgemeinen Verhältnisse der Kultur, auch unter dem der großen künstlerischen Genies steht: sondern, abgesehen von solch unmittelbaren Verbindungen und Verknüpfungen, gibt es auch andere, die mit den erwähnten wenig oder nichts zu tun haben. Es gibt innere Gesetze der kunstgeschichtlichen Entwicklung, die so stark sind, daß, wenn z. B. Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael nicht gelebt hätten, doch ein Stil gekommen wäre, der die wesentlichen Faktoren der Renaissance enthalten hätte. Was wir jetzt als Renaissance in Italien oder noch bestimmter ausgedrückt als mittelitalienische Renaissance kennen und bewundern, das hat seine bekannten Faktoren mit der Prägung versehen lassen müssen, die jene drei obengenannten Künstler ihnen verliehen haben: aber wenn sie diese nicht gehabt hätten, dann wären diese gleichen Faktoren eben von anderen

Personen gemodelt worden, und wenn sie auch in ihrer äußeren Erscheinung sich dann vielfach anders ausnehmen würden, so würden sie doch im Inneren gleich sein.

Hierauf beruht ja das, was man das Walten des Zeitstils nennt. Das 15. Jahrhundert dient in Italien, in Deutschland und in den Niederlanden doch offenkundig den gleichen Zwecken, und zwar so gleichmäßig, daß jedermann ohne Mühe Mantegna und Rogier van der Weyden, Giovanni Bellini und Memling als Zeitgenossen erkennen kann. Die Werke dieser Künstler sind so verschiedenartig wie nur möglich: man wird gewiß niemals ein Bild von Mantegna mit einem verwechseln, das Rogier van der Weyden gemalt hat; aber trotz solcher sehr weitgehenden Verschiedenheit offenbaren sich diese Bilder doch als eng zusammengehörig. Es ist der Geist derselben Zeit, der sich in ihnen ausspricht, aber er formt die Worte und Ideen anders, je nachdem er sie von einem Italiener, einem Niederländer oder einem Deutschen aussprechen läßt.

Aus der Idee, daß über die unmittelbaren Wirkungen des Gesetzes von Ursache und Folge hinaus noch andere innere Gesetze für die Entwicklung der Kunst maßgebend sind, läßt sich auch ein Prinzip ableiten, das mich schon bei der Abfassung des ersten Bandes bestimmt hat, von dem ich aber hier nochmals und ausführlich sprechen möchte: ich meine die vorurteilslose Gerechtigkeit gegen die Verdienste der einzelnen Stilarten. An sich ist ja der Grundsatz in der wissenschaftlichen Darstellung der Kunstgeschichte schon lange eingebürgert, daß es nicht eigentlich Perioden des Niederganges gibt, sondern, daß solche Zeiten nur als Übergangsperioden bezeichnet werden sollten und daß sie oft ganz besonderen Wert haben zunächst für die kunstgeschichtliche Betrachtung, daß sie eben auch wirklich eine tiefbegründete Daseinsberechtigung besaßen.

Es ist keine Frage, daß man den Grundsatz in der gerade gegebenen Formulierung leicht *ad absurdum* führen kann. Als die antike Kunst zerfiel und die Blüte der christlichen Kunst sich noch nicht erschlossen hatte, da war fraglos eine Periode des Niederganges, obschon auch hier sich zeigt, daß ein offenkundiger Tod der künstlerischen Tätigkeit und Fähigkeit nicht eingetreten war,

und daß sich manche hochwichtige Neuerungen vorbereiteten. Aber ehe diese im romanischen und später im gotischen Zeitalter zur sichtbaren Erscheinung gekommen waren, war nun eben die Kunst müde, alt und unerfreulich in ihren Leistungen. Man darf wirklich von einem Niedergangszeitalter sprechen, das schon vor der Völkerwanderung im Schoße der antiken Kunst selbst sich vorbereitend, endlich während und nach der Völkerwanderung zur Tatsache geworden war.

Aber wenn man den oben erwähnten Grundsatz in der ihm jetzt häufig gegebenen Formulierung als nicht in allen Fällen stichhaltig bezeichnen darf, so ist die Konsequenz, die oben aus ihm gezogen wurde, doch richtig. Was immer in der Kunstgeschichte wird, das hat auch werden müssen. Es versteht sich von selbst, daß von einem solchen Standpunkt aus jene Voreingenommenheiten nicht mehr möglich sind, die so lange Zeit die Anschauungen fast aller Kreise über die alte Kunst, auch über unsere lebende beherrscht haben. Deswegen habe ich, und zwar besonders, weil die Betrachtung der künstlerischen Bestrebungen und Leistungen unserer Zeit von einem solchen Standpunkt aus so viel neutraler und zugleich wärmer wird, immer wieder Gelegenheit genommen, die große innere Gesetzmäßigkeit der Entwicklungsgeschichte der Kunst darzutun.

Mit diesen Ideen steht eine andere im engsten Zusammenhang, die mir noch wichtiger zu sein scheint. Dadurch, daß sich aus den bereits gegebenen alten immer wieder neue Erscheinungen entwickeln, entsteht etwas, das man allgemein Fortschritt nennt, und zwar gewöhnlich im lobenden Sinne. Ich halte auch an diesem Sprachgebrauch fest, obschon es mir sehr fraglich erscheint, ob der Sinn, der in kunstgeschichtlichen Erörterungen mit dem Worte Fortschritt verbunden wird, auch immer mit ihm verbunden werden darf. Sehr häufig kann man ja beobachten, daß ein Künstler unstreitig sehr fortschrittliche Prinzipien vertritt und daß er auch eine genügende leistungsfähige Technik besitzt, um seine fortschrittliche Gesinnung durch die Tat zu beweisen, und daß er trotzdem nicht die gleichen großen künstlerischen Werte schafft, wie vielleicht gerade jene seiner unmittelbaren Vorgänger, über deren Standpunkt er weit

hinausgewachsen ist. So hat z. B. die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts in Italien eine große Anzahl von Malern hervorgebracht, die in technischen Beziehungen, in Kenntnis der Natur und vor allem in der Behandlung der Raumprobleme weit über Giotto hinausgegangen waren: und doch ist nicht einer unter ihnen, der wert wäre, ihm die Riemen seiner Schuhe zu lösen. Diese Tatsache läßt sich immer wieder beobachten, so daß wir sagen dürfen: der Fortschritt in den künstlerischen Anschauungen einer Zeit hat mit dem ästhetischen Wert und mit der Bedeutung ihrer Leistungen wenig oder nichts zu tun. Ob eine Zeit Großes und Starkes hervorbringt, das hängt von den Persönlichkeiten ab, die den allgemeinen, jeweils treibenden Tendenzen dienen und mit ihnen arbeiten. So wäre, um auf eine oben besprochene Behauptung zurückzugreifen, der Stil der Renaissance unter allen Umständen gekommen, gleichviel, ob es Männer wie Leonardo da Vinci, Michelangelo und Raffael gegeben hätte oder nicht. Aber daß die Renaissance nun auch Werke wie die Sixtinische Decke geschaffen hat, das war eben doch nur möglich, weil die in jedem Sinn des Wortes einzige Persönlichkeit des großen Michelangelo sich gefunden hat.

Ich habe, um diesen Grundsatz zu beweisen, daß Fortschrittlichkeit und Wert nicht das gleiche bedeuten, wiederholt Originalschöpfungen und Nachahmungen einander gegenübergestellt, wie ich das schon im ersten Bande gern getan habe. Aber ich habe diesmal noch einen andern Zweck verfolgt, als im ersten Bande. Damals beabsichtigte ich in erster Linie eine sogenannte Sehübung, die sich in der Tat kaum so klar und ohne Gefahr der Mißverständnisse durchführen läßt, als wenn Originalarbeit und Kopie einander gegenübergestellt werden. Aber wenn ich dortmals gern ein erhabenes Meisterwerk mit einer an sich minderwertigen Nachbildung, z. B. Holbeins Darmstädter Madonna mit der in Dresden befindlichen Kopie verglich, und wenn ich nur ab und zu einmal einen Fall nahm, wo ein großer Meister die Schöpfung eines andern Großen neu schuf, so habe ich dieses Mal fast nur solche Fälle genommen, wo sich die Hauptmeister selbst gegenübertreten. Solche Parallelen sind schwer durchzuführen und leicht zu mißdeuten, sie

haben nicht die gleiche äußerliche Überredungskraft, wenn sie auch innerlich noch überzeugender sein mögen: aber ich griff doch zu diesem System in dem vorliegenden Bande, weil ich zunächst eine Steigerung über das im ersten Bande Gegebene angestrebt habe.

Ich habe allerdings noch andere Absichten dabei verfolgt. Es lag mir auch daran, die eben angedeutete Behauptung zu beweisen und ihre Wahrheit in einzelnen charakteristischen Fällen darzutun, daß nämlich neben den allgemeinen Faktoren der Entwicklungsgeschichte auch die bestimmten Qualitäten der individuellen Schaffenskraft der Künstler von der größten Wichtigkeit sind. Hauptsächlich aber wollte ich einem schon oben kurz angedeuteten Irrtum entgegentreten, als ob diese Gemäldestudien die Absicht verfolgen, einen praktischen Leitfaden der Kennerschaft zu geben.

Ich habe das so wenig vor, daß ich gar nicht glaube, mit meinen Aufsätzen auch nur die notwendigsten Anhaltspunkte zur Vorbereitung auf die Kennerschaft gegeben zu haben. Man ist nur dann ein Kenner, wenn man auf dem betreffenden Gebiete Spezialstudien gemacht hat. Wer die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts sehr genau studiert hat, mag in bezug auf diese Schule und Epoche vielleicht ein Kenner sein, aber er braucht dann noch immer nichts von den Italienern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zu verstehen.

Auch die Betrachtungsweise und Methode, die der Kenner anwendet, sind ganz verschiedener Art, als die hier gegebenen. Ich handle im allgemeinen doch von entwicklungsgeschichtlichen Fragen und von Dingen, die in die — wenn das Wort gestattet ist — angewandte Ästhetik schlagen, und wenn ich auch hoffe, mich nicht in Theorien verloren zu haben, so habe ich doch mit jenen ganz praktischen Erwägungen hier nichts zu tun haben wollen, die den Kenner leiten. Es ist zwar eine Tatsache, daß sich meine Prinzipien ein wenig mit denen der Kennerschaft berühren: aber mit dem vorliegenden Buche verfolge ich doch eben nur Zwecke, die mir auf Grund einer jetzt bald zwanzigjährigen Tätigkeit als Lehrer an Mittel- und Hochschulen pädagogisch verwertbar scheinen.

Wenn in den Gemäldestudien Originale und Nachahmungen, wohl gar Originale und Kopien miteinander verglichen werden, so

habe ich dabei weniger im Auge, zu zeigen, worin sich ein „echtes" Kunstwerk von einem unechten unterscheidet, als worin sich gute Kunst von unselbständiger Imitation, auch worin sich die Auffassung der einen Stilperiode von der einer andern unterscheidet. Ich habe mich dabei immer bemüht, dem wirklich Guten die größte Anerkennung zu geben, ohne aber mich auf Kritik im tadelnden Sinne dann einzulassen, wenn das eine Vergleichsobjekt in meinen Augen minderwertig ist. Hierin liegt meines Erachtens eines der wichtigsten Probleme unserer sich eben erst bildenden pädagogischen Literatur auf künstlerischem Gebiet.

Man wird es, wenn man meine literarische Vergangenheit kennt, mir wohl nicht glauben, daß ich, der langjährige „Kunstkritiker" der „Münchener Allgemeinen Zeitung" und der Verfasser von so manchem mit scharfer kritischer Methode geschriebenen Buche, ein geschworener Feind der sogenannten Kritik beim Kunstwerk bin, aber es ist so. Jedes Ding hat seine Zeit. Wenn es die Umstände erfordern, wenn sozusagen Schutt wegzuräumen ist, dann wird auch die Kritik ihren Ort finden. Es verhält sich mit der Geschichte der Kunst, wie mit der der Literatur. Gewiß kann die zweite nicht ohne Textkritik bestehen: aber es gibt doch unendlich viele Fälle, wo die Anwendung der Textkritik vom Übel wäre, z. B. in der Schule. So ist es auch auf unserem Gebiet. Obschon ich selbst noch manchen kritischen Gang zu gehen vorhabe, so gestatte ich in meinen Seminarübungen an der Münchener Universität, aus denen die Gemäldestudien ja hervorgegangen sind, nicht, daß Kritik an Kunstwerken geübt werde. Die Pädagogik sollte nach meinem Dafürhalten den größten Wert darauf legen, daß der Schüler und mit ihm in späterer Zeit das Publikum lerne, das Gute zu erkennen und sich seiner zu freuen, das minder Gute oder gar Schlechte ferner auch zu erkennen, aber es nicht als solches zu bezeichnen. Das führt nicht zur Heuchelei, sondern zur Urbanität, zur Vorsicht und zur Bescheidenheit.

Da meine Absichten bei diesem Buche im wesentlichen darauf hingehen, daß der Leser nicht gerade kunstgeschichtlich belehrt werde, sondern daß er praktische Nutzanwendung aus einzelnen

kunstgeschichtlich gesicherten Fällen ziehe, so war es unvermeidlich, daß ich, um mich eines populären Ausdrucks zu bedienen, öfters in dieselbe Kerbe hieb. Es geht in der Pädagogik nicht ohne Wiederholung und Nachdrücklichkeit der Betonung. Man muß immer wieder zu denselben Gegenständen zurückkehren, immer wieder dieselben Grundsätze erörtern: allerdings wird darauf zu halten sein, daß einige Abwechslung in den Vortrag und in die Behandlungsweise komme. Es läßt sich ja ein Satz auf unzählige Arten formulieren. So war mein Bestreben darauf gerichtet, nur einige wenige Tatsachen vorzuführen, diese aber auch so gründlich zu belegen, daß der Leser sie nicht so rasch vergessen wird.

Über all dem stand mir allerdings auch dieses Mal der Wunsch, daß der Leser sich weniger mit dem Texte des Buches, als mit den beigegebenen Abbildungen beschäftigen möge; denn in der Kunst kann wirklich jeder auf seine Façon selig werden, kann jeder überall was Gutes finden, aus allem eine feine Anregung ziehen, wenn er sich nur die Mühe geben will, sich mit den Kunstwerken selbst zu beschäftigen. So mag das Buch von mir zum Schluß auf eine Stufe mit den so sehr nützlichen Beschäftigungsspielen gestellt werden, die die neuere Pädagogik den Kindern in die Hand gibt. Es soll mich freuen, wenn der Leser aus dem ja nicht immer ganz einfachen Text heraus die Überzeugung gewinnt, daß gerade die intensive ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst und ihrer Geschichte schließlich ein sehr artiger und edler Sport werden kann, aus dem man Freude zieht und mit dessen Übung man sich und andern einen vornehmeren geistigen Genuß bereiten kann, als wenn man die Kunst nur als einen angenehmen Zeitvertreib betrachtet, dem man sich nach Laune und nach dem sogenannten Geschmack bald mehr, bald weniger, meistens allerdings weniger widmet.

Juli 1909. Karl Voll.

FRAUENBILDNISSE VON JAN VAN EYCK UND MEMLING

Vor hundert Jahren ging einmal ein Sammler über den Brügger Fischmarkt. Da rief ihn, der wegen seiner Vorliebe für Antiquitäten selbst ein wenig als eine Kuriosität galt, eine Fischhändlerin an und sagte: Sie haben doch Ihren Spaß an den alten Dingern. Sehen Sie mal, was da auf mein Fischbrett hintendrauf gemalt ist. Und die Frau drehte das Brett um, auf dem sie die Fische schnitt. Da sah der Sammler das Porträt der Frau des Jan van Eyck, das heute im Brügger Städtischen Museum hängt. Für wenige Silberlinge wurde es damals der Fischfrau abgekauft; jetzt zählt es unter die größten Kunstschätze von Belgien.

Das Bild ist nicht gerade nur durch Zufall vor dem Untergang bewahrt geblieben, der sein Gegenstück, das Selbstbildnis Jan van Eycks, getroffen zu haben scheint. Nach alter gotischer Weise ist die Bildtafel so fest mit dem Rahmen verfugt, daß beide eine schwer zu trennende Einheit bilden. Darum konnte die Fischhändlerin auch nur auf dem Rücken der Tafel schneiden und nicht auf der Bildfläche selbst, was sie ja wohl unbesorgt getan hätte. So hat nicht die Kunst des Malers, sondern die solide Arbeit des Schreiners uns das Porträt erhalten. Der Rahmen ist aber hier auch noch von weiterem Interesse. Er ist nicht nur Umrahmung oder Abgrenzung des Gemäldes, sondern man sieht deutlich, wie Eyck das Bildnis in den Rahmen eingepaßt hat. Auch künstlerisch bildet das Ganze eine Einheit. Ohne daß die Leisten den Linien des Bildes folgen, haben sie doch enge Beziehung zu ihnen. Das Porträt wird fest und sicher gefaßt. Wenn mehr Platz frei wäre, oder wenn die Figur weniger kräftig in der Mitte stünde, oder endlich, wenn der ohnehin nicht sehr reichliche Raum noch sparsamer bemessen wäre, so würde das Bildnis nicht mehr den Halt haben, den es jetzt hat. Es verträgt weder mehr noch weniger Spannweite; man kann sagen, daß es wie ein Edelstein gefaßt ist.

Das ist nun alles nicht der Fall bei einem Bildnis von Memling, das ungefähr aus dem Jahre 1480 stammt und sich in der Gemälde-

galerie zu Brüssel befindet. Es stellt Barbara Moreel dar, die Frau eines reichen und tüchtigen Kaufmanns Willem Moreel, den Memling ebenfalls porträtiert hat. An sich sind beide Bildnisse nahezu gleichmäßig angeordnet. Die Frauen sind im Dreiviertelprofil nach links gewendet und tragen die burgundischen Hauben. Beide Porträts sind auch als Brustbilder genommen und so zeigen sie sich, von welchem Standpunkt aus immer man sie betrachtet, als Werke der Kunst desselben Volkes und derselben Zeit.

Trotz all dieser gemeinsamen Züge unterscheiden sich die zwei Bilder prinzipiell, und zwar zunächst in der Art, wie sie in den Raum gestellt, beziehungsweise nicht gestellt sind. Im Gegensatz zu der prachtvollen Geschlossenheit des Eyckschen Werkes hat Memling die Halbfigur der Frau sehr zwanglos, um nicht zu sagen wahllos in den Raum gestellt. Es ist viel überschüssiger Platz rechts und links und auch oben. Die unverrückbare Strenge des Eyck macht einer bequemen Sorglosigkeit Platz: d. h. obschon wir bei Memling noch im Quattrocento stehen, so geht es doch bereits hinüber zur Renaissanceauffassung.

Aber auch ein anderes Moment kommt hier zur Geltung, das vielleicht noch wichtiger ist. Bei Eyck handelt es sich buchstäblich darum, das Verhältnis der Figur zu dem Rahmen in seiner wohlproportionierten Haltung zu beobachten. Trotz der unendlich reichen Modellierung ist jedoch das Bildnis als Ganzes nicht in den Raum komponiert. Ohne im einzelnen oder gar in malerischer Hinsicht flächenhaft behandelt zu sein, wirkt es doch nicht im neuzeitlichen Sinne raumfüllend und deswegen darf man nur sagen, daß es außerordentlich geschmackvoll in den Rahmen gepaßt ist. Bei Memling dagegen ist die Figur entschieden auf eine gewisse Tiefenwirkung und Beweglichkeit berechnet. Man wird selbstverständlich von einem Bilde des 15. Jahrhunderts keine luftige, leichte Raumbehandlung verlangen, wie wir sie im 17. Jahrhundert finden, und so ist auch Memling noch nicht zu der Raumbehandlung späterer Zeiten vorgeschritten: aber er steht nicht mehr auf dem primitiven Standpunkt von Jan van Eyck, der in einem Porträt nur die Fläche, aber nicht die Tiefe berücksichtigte.

Hiermit hängt nun, wenn auch nur indirekt, zusammen, daß die Körperproportionen verschiedenartig behandelt werden. Trotz aller Realistik, in der ja Eyck dem Memling weit überlegen ist, hat er bei dem Bildnis seiner Frau, wie auch sonst, sehr kräftig stilisiert, selbst auf Kosten der Wahrheit. Er ist ein altertümlicher Meister. So gibt er den Kopf in solch übertriebener Größe, daß der Rumpf daneben viel zu klein erscheint. Das ist auch sonst bei ihm die Regel, und mag eine Nachwirkung des echten mittelalterlichen Stiles sein. Bei Memling aber, wo die Schultern sehr stark betont sind, wird nicht nur auf Bequemlichkeit, sondern auf größere Natürlichkeit gesehen; die Konsequenzen aus Eycks Stil werden in der Art gezogen, daß die eherne Bestimmtheit des Schulbegründers gewissermaßen erweicht und jedenfalls gelockert wird.

Das hat nun noch weitere Folgen, die freilich an der Abbildung weniger leicht zu beobachten sind, als an dem Original. Eyck hat gewissermaßen als ein Titane mit gewaltigem Ruck die ganze Natur als einen Block in den Bereich der Kunst geworfen: aber er selbst hat die ungeheure Masse nur in großen Schlägen zugehauen; die weitere Bearbeitung, die Ziselierung endlich hat er seinen Nachfolgern überlassen, und in mancher Hinsicht dürfen selbst die heutigen Künstler, nachdem 500 Jahre seit Eycks erster Tätigkeit vergangen sind, sich noch immer als seine Nachfolger betrachten. Unter solchen Umständen hat er nur die Richtungslinien im allgemeinen angeben können. Darum trifft es sich so gut, daß auch in seiner Formensprache häufig im Sinne der primitiven Verhältnisse der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein starker Parallelismus herrscht, eine Ruhe und Stetigkeit, die bald genug einer lebhafteren Beweglichkeit Platz machen mußte. Das sieht man nun auch ganz deutlich, wenn man die Behandlung des Kostüms bei den zwei Bildnissen vergleicht. Beide Maler waren ja notwendig darauf angewiesen, die Tracht wiederzugeben, die sie vor Augen hatten: aber während Eyck alles an ihr heraussuchte, was flächenhaft und ruhig wirkt und was breit hingelagert ist, wie die Streifen des burgundischen Kopftuches; während er endlich vor allen Dingen die Massen als nebeneinandergelagerte Flächen betont, gibt Memling nicht nur bei

dem Schleier, sondern auch bei dem übrigen Kostüm erstens die Tiefenwirkung, zweitens die Kreuzung der Linien und die Überschneidung der Flächen. An Stelle der ruhigen Ordnung, die alles sammelt, gibt er eine pikante Zierlichkeit, die mit dem bunten Vielerlei arbeitet.

Aber obschon das der Fall ist, kann man nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß Memling doch eine wesentlich weiter entwickelte, mit halbhundertjähriger Erfahrung arbeitende Technik besitzt, die es nicht liebt, mit starken Akzenten zu operieren. Eycks Stil ist nicht nur altertümlich ruhig und in sich gefaßt, sondern auch ungemein wuchtig. Was er sagt, das sagt er mit einer äußerst kräftigen Bestimmtheit. So ist jedes Detail gewissermaßen für sich selbst behandelt und stark betont. Wie fest bildet er die einzelnen Teile des Kopfes, nicht nur die Stirn, die Nase und das Kinn, sondern auch das Ohr und den Mund. Wie scharf sind alle Falten graviert. Wenn das Porträt als Ganzes dann doch so organisch wirkt, so kommt das von jener großartigen Meisterschaft, die der Künstler hatte, und die ihn bei der liebevollsten Durchbildung des Einzelnen doch niemals das Ganze aus dem Auge verlieren ließ. Immerhin bleibt es eine Tatsache, daß er vom Einzelnen zum Ganzen vorschritt.

Ganz anders ist das bei Memling. Obschon dieser nach reicherer malerischer Belebung der Bildfläche strebte, so ist er doch vom Ganzen ausgegangen. Überall strebt er nach Vermittlung. Ohne daß er den Kopf nur annähernd so stark durchmodelliert hätte wie Eyck, hat er ihn doch vielmehr als einen runden Körper behandelt und läßt die Rundung durch die Details möglichst wenig unterbrechen. Die Formen der Nase und des Mundes z. B. sind nicht so scharf umrissen und auch nicht so organisch durchgebildet.

Es wäre unrecht, sie als flau zu bezeichnen: aber sie besitzen jedenfalls nicht die herbe Sachlichkeit von Eycks Stil, und zwar kommt das nicht allein daher, daß Memling nun einmal nicht der große Meister ist wie Jan van Eyck, sondern weil er ein ganz anderes Prinzip hat. Selbst wenn er persönlich dem großen Begründer der neueren Malerei gewachsen wäre, würde er nicht mehr mit dessen nachdrücklicher Bestimmtheit arbeiten: denn er sucht möglichst vieles in einem Zug zusammenzufassen. Man sieht das vielleicht

MEMLING
BILDNIS DER FRAU MOREEL

BRÜSSEL
GEMÄLDEGALERIE

JAN VAN EYCK
BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS

BRÜGGE
STÄDTISCHES MUSEUM

am besten an der Behandlung des Schleiers, der als ein Ensemble mit den von ihm bedeckten Teilen des Körpers und der Gewandung aufgefaßt ist, während die ältere Zeit gerade bei diesem Motiv scharf zwischen den verdeckten Partien und dem darüberliegenden Schleier trennte. Auch bei dem Bildnis von Eycks Frau kann man beobachten, daß Eyck nicht die einheitliche malerische Wirkung im Auge hatte, sondern dem Kostüm gewisse Aufgaben beilegte, die es in der Wirklichkeit nicht hat. Er arrangiert das Tuch und die Hornhaube, so daß sie eine Funktion im plastischen Aufbau haben. Sie müssen den Kopf gewissermaßen heraustreiben, müssen ihn stützen, auch wieder von ihm zurücktreten, um ihn frei zu machen: aber das dekorative malerische Wesen des Kostüms, das ja bis zu einem gewissen Grade, zumal bei einem Frauenporträt, Selbstzweck sein kann und in manchen Schulen der Renaissance auch gewesen ist, hat er nicht so erkannt wie Memling.

Für Eyck ist der Kopf die Hauptsache, so daß er ihn nicht nur im Verhältnis zum übrigen Körper zu groß gebildet hat, sondern auch innerhalb der Bildfläche einen solch unverhältnismäßig großen Platz einnehmen läßt, daß wohl die meisten Beschauer beim ersten Anblick das als etwas ungefüg empfinden werden. Das ist nun bei Memling gar nicht der Fall; im Porträt der Barbara Moreel überwiegt der fröhliche Eindruck der trotz mancher Sonderbarkeiten doch sehr kleidsamen burgundischen Tracht, die dermaßen betont ist, daß Memling ohne Scheu ein Arrangement wählen durfte, wo das gestreifte Schleiertuch in sehr auffälliger Weise einen großen Teil der rechten Gesichtshälfte bedeckt und auf der anderen Seite dann von dem Gesicht kantig so ab- und vorsteht, daß gewisse schmale, räumlich sehr geschickt verwertete Vertiefungen entstehen. Das hätte ja Eyck nicht nur auch tun können, sondern nach dem zu seiner Zeit gerade bei dem Porträt beliebten Schema des Dreiviertelprofils auch tun müssen: aber er ließ den Kopf gegen die sonst für Eycks Bildnisse charakteristische Art eine leichte Drehung machen, so daß das Dreiviertelprofil ins Enface überzugehen beginnt. Memling aber hat wohl nicht ohne Grund an dem angesichts der Tracht nicht ohne weiteres glücklichen Arrangement fest-

gehalten und die Zufälligkeiten der nun entstehenden Fältelung gern zur Belebung des Bildes benutzt. Sein Stil ist fraglos nicht so streng wie der von Eyck, aber er gibt mehr malerische Effekte.

Damit hängt es zusammen, daß Jans Bild so großartig und fast feierlich wirkt, während Moreels Frau, die doch in der traditionellen Haltung einer betenden Stifterin gegeben ist, einen ganz anders unmittelbar persönlichen Eindruck macht. Eyck hat seine Gattin zwar sehr scharf charakterisiert, aber er steigert den Eindruck der Ruhe bis zu einer gewissen Regungslosigkeit, und trotzdem die Frau einen eminent klugen Eindruck macht, spricht sie nicht zum Beschauer. Das Bild ist ein so unfaßliches, großes Kunstwerk, daß es sich eben auch nur als solches äußert. Das ist bei Memling alles ganz anders geworden.

Nicht nur, weil Memling in der Tat lange nicht so bedeutend gewesen ist, wie Jan van Eyck, sondern weil die Zeiten andere geworden sind, arbeitet die Kunst jetzt in einem leichteren und gefälligeren Stil. Das Ziel ist nicht mehr die grandiose Form, sondern das pikante Arrangement und der mehr oder weniger heiter vorgetragene Inhalt. Nicht nur die Wiedergabe der sichtbaren Erscheinungen wird erstrebt, sondern es wird auch noch erzählt. Die Stimmung, die gar nicht selten novellistisch fein zugestutzt ist, tritt hinzu, und der Ausdruck der Empfindungen macht die Bilder regsam, und ohne alltäglich und profan zu wirken, sind sie doch nicht mehr so feierlich wie in der alten Zeit.

Die Persönlichkeit in ihrer ganz individuellen Haltung tritt jetzt in ihr Recht. Das ist eine jener merkwürdigen Kreuzungen, an denen die Entwicklung der Kunstgeschichte so reich ist. Wir haben oben am Vergleich der Formenbehandlung gesehen, daß Memling mehr auf das Allgemeine geht und die detaillierende Schärfe der Alten nicht mehr so streng anwendet. Trotzdem ist es kein Zweifel, daß er in der Erfassung der Persönlichkeit und ihres Charakters viel mehr das Individuelle betont. Schon der Blick der Augen ist nicht mehr so scharf und fest eingestellt. Sie beobachten nicht, sondern schauen ziemlich unbekümmert in die Welt, gewissermaßen sich nur unwillig in Ruhe haltend, weil es nun einmal zu der betenden Haltung

der Hände gehört, daß auch sonst eine Art von dezenter gesammelter Stimmung herrscht.

Die Weltlichkeit ist bei Memlings Gemälde größer als bei dem von Eyck, obschon dieser seine Gattin als reine Privatperson gemalt und sich der üblichen Abhängigkeit vom religiösen Bild nicht gefügt hat. Darum läßt auch Memling die Frau sich von einem landschaftlich ausgearbeiteten Hintergrund abheben. Um ferner das Bildnis selbst sicher einzufassen, und auch um das Ganze festlicher zu gestalten, fügt er endlich auf beiden Seiten die Säulen zu, die den Eindruck erwecken sollen, daß die Frau sich in einer großen Halle befinde. An Stelle der alten Strenge tritt die prächtige Dekoration, und auch insofern ist der Stil zugleich reicher, aber leichter geworden. Wenn Eyck noch im Sinne der ganz echten Primitiven das Bild durch den Rahmen einfassen ließ, in den das Bildnis freilich ganz wundervoll komponiert ist, so wird die Umrahmung jetzt in das Bild selbst gezogen. Die Tafel bekommt an sich mehr Halt und geschlossenen Aufbau. Noch ist das Motiv allerdings sehr einfach behandelt. Dem Künstler genügt es für seinen Zweck vollauf, wenn er die zwei Säulenstumpfe rechts und links anbringt: aber es wird nicht mehr lange dauern, so wird man daran gehen, auch diese Partie des Bildes selbständig zu gestalten. Dann reicht solch kurze Andeutung einer Architektur nicht mehr aus. Die Künstler legen dann gerade auf diese den Hauptwert, und so kommen die bekannten Porträts in den stolzen Renaissancebögen auf.

Diese zuletzt genannte Art der Anordnung wurde allerdings am besten von einem Deutschen, von Hans Holbein dem Jüngeren, gepflegt, und auch das hat einen tieferen historischen Sinn; denn wir haben gesehen, daß Memling, so nahe er an sich noch bei Eyck steht, sich innerlich bereits weit von ihm entfernt hat. Er hat die rein nationale altniederländische Kunst nicht nur abgeschlossen, sondern hat nicht wenig zu ihrer Auflösung beigetragen. Da war es dann nur natürlich, daß ein anderes Volk die Führung übernahm, und das waren im nördlichen Europa die Deutschen mit ihren zwei Hauptmeistern: Dürer und dem eben genannten Holbein.

DIE BEWEINUNG CHRISTI VON QUINTEN MASSYS UND WILLEM KEY

In der Alten Pinakothek zu München befindet sich eine Beweinung Christi, die schon im Inventar des Kurfürsten Maximilians I. dem Quinten Massys zugeschrieben wurde: also seit fast drei Jahrhunderten als ein Werk des Hauptmeisters der Antwerpener Renaissancemalerei gilt. Im Dresdener Kupferstichkabinett bewahrt man sogar eine, allerdings wenig charaktervolle Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert auf, die eine ähnliche Komposition darstellt und als Quinten Massys auf der Rückseite bezeichnet ist.

Trotz solcher alten Zeugnisse wird schon seit langer Zeit das berühmte Münchener Bild sehr stark bezweifelt. Als dann gar vor einigen Jahren sich die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf eine in der Hauptsache durchaus gleichartige Beweinung Christi in der Privatsammlung Six zu Amsterdam lenkte, die die volle Signatur des Antwerpener Malers Willem Key (1520(?)—1568) trägt, da wurden auch die letzten Zweifel darüber, daß Quinten Massys nicht der Maler des Münchener Bildes sei, in den berufenen Kreisen stille. Nur in München selbst wird da und dort an der alten Zuschreibung festgehalten. Darum sei im nachfolgenden ein Vergleich zwischen der authentischen Pietà des Quinten Massys, die sich in der Antwerpener Galerie befindet und der angeblich von ihm herrührenden in der Pinakothek durchgeführt.

Das große Antwerpener Triptychon ist um 1510 gemalt, also zu einer Zeit, wo sich die nordische Renaissance nicht mehr darauf beschränkte, die alte heimische Kunst auf streng nationaler Basis in den Stil des 16. Jahrhunderts hinüberzuführen, sondern wo sich bereits ziemlich häufige und schon tiefgehende Beziehungen zur italienischen Kunst eingestellt hatten. Aber der Gesamtcharakter

ist doch noch immer flämisch. So kann man an dem Altar und natürlich auch an der uns hier beschäftigenden Mitteltafel mancherlei italienische Momente nur sehr im allgemeinen beobachten: am wichtigsten wird wohl die Rücksicht auf die Dreizahl sein, die die ganze Komposition beherrscht, ähnlich wie man das bei Leonardo da Vinci findet. Ein Zusammenhang zwischen südlicher und nordischer Kunst mag hier wohl bestehen, und doch ist es schwer zu sagen, ob er direkt oder nur indirekt ist. Die flämische Tradition wiegt vor.

Auf den vorzugsweise nationalen Charakter der Antwerpener Pietà muß man deswegen so viel Wert legen, weil die Münchener ebenso ausgesprochen nicht-national ist. Sie trägt so unverkennbar romanisches Gepräge, daß sie auch immer wieder, ehe die Amsterdamer Tafel des Willem Key bekannt war, für ein Werk der italianisierenden Richtung aus der Zeit von 1550 aufgefaßt worden ist. Dieser Unterschied ist nun an sich fundamental und ließe keine Möglichkeit zu, beide Werke dem gleichen Meister zuzuschreiben.

Es ist auch nicht angängig, den Unterschied zwischen den zwei Werken etwa dadurch zu erklären, daß man die Münchener Pietà als eine Arbeit der allerletzten Zeit des Künstlers dem doch immerhin zwanzig Jahre vor Massys Tode entstandenen Antwerpener Altar gegenüberstellt; denn wenn schon Massys sich gegen Ende seines Lebens, ähnlich wie zur selben Zeit Lukas van Leyden in Holland, etwas mehr dem italienischen Einfluß hingegeben hat, so blieben seine Technik und Formensprache sich im wesentlichen gleich. Die fremden Elemente, die er in seinen Stil aufnahm, betreffen mehr das Arrangement der Gemälde und die ornamentale Ausschmückung. Auch die Beschreibung der kurz vor seinem Tode durch ihn selbst vorgenommenen Ausmalung eines Zimmers seines Hauses läßt deutlich erkennen, daß er nicht über den Charakter der nordischen Renaissance hinausgegangen ist, während nun aber die Münchener Pietà nicht mehr unter diesen Begriff fällt; denn sie ist nicht mehr Renaissance, sondern Akademismus von der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Formen der Gestalten sind nicht mehr rein flämisch.

Die Anordnung der zwei Tafeln ist prinzipiell verschieden, obschon viele Bestandteile ziemlich gleichartig sind. Die Klage um

Christus geht im Freien am Fuße des Berges Golgatha vor sich. Man sieht die drei Kreuze in die Luft ragen und etwas weiter zurück, aber immerhin noch in anschaulicher Nähe erkennt man die zahlreichen Gebäude von Jerusalem. Aber die Szenerie baut sich hier ganz anders auf als dort. Das Antwerpener Bild hat eine noch sehr altertümliche Gliederung. Die handelnden Personen sind zwar viel mehr, als das im 15. Jahrhundert üblich, auch möglich gewesen ist, als runde Erscheinungen gegeben; sie sind auch unter sich wenigstens einigermaßen räumlich auseinandergehalten: aber die Gruppe ist als Ganzes doch gewissermaßen wie eine große Reliefplatte vor oder, wenn man will, in die Landschaft gestellt. Das ist zwar ein großer Fortschritt gegenüber dem Stile, der die altniederländische Malerei bei ihrem Beginn kennzeichnete; denn dort standen die Figuren einzeln im Vordergrunde nebeneinander, so daß die Gruppierung häufig an die Gobelins erinnert: aber ein Blick auf die außerordentlich wirkungsvolle Silhouette der Madonna in dem Münchener Bilde zeigt, daß noch ein viel weiterer Fortschritt möglich war. Während das Antwerpener Bild in zwei Hälften zerfällt, in die Personen und in die dahinter aufgestellte Berglandschaft, steht das Münchener als ein großes, landschaftliches Ganzes vor uns, das jedenfalls zu der Zeit, wo die Farbe noch gut erhalten und gepflegt war, fast schlagend gewirkt haben muß.

Diese Verschiedenheit des landschaftlichen Teiles hat mehrere Gründe. Nicht nur die Bildanschauung als solche ist anders als bei Massys, sondern wir stehen auch vor zwei verschiedenen Auffassungen der Landschaft. In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts kam zwar die Freude an echter Landschaftsmalerei auf, aber es handelte sich dabei noch nicht um die Wiedergabe von zuverlässig beobachteten, gewissermaßen porträtierten Landschaften. Diese Freude an den stillebenmäßig behandelten Einzelmotiven, die sehr willkürlich zu einer Landschaft zusammengesetzt wurden, überwog selbst noch bei Massys. So liebt auch er noch die Häufung von Details. Darum gestaltet er die Kuppe des Berges Golgatha nicht nur spitz und schroff, sondern auch so zerklüftet und läßt die Vögel um die Klippen schwirren.

Darum ist nicht nur die Grabeshöhle, die ja als unentbehrlicher Faktor zur Szene gehört, in den Berg gesprengt, sondern es öffnen sich auch sonst noch Felsentore, die weiter keinen Zweck haben, als immer wieder die gerade Linie zu unterbrechen. Darum ferner ragen in einer für die Schädelstätte sehr befremdlichen Weise die Bäume neben den Kreuzen am Himmel auf und darum endlich beschäftigen sich die Arbeiter damit, die letzten Spuren der bei der Kreuzabnahme entfalteten Tätigkeit zu entfernen. Dazu gehört dem Charakter nach eine echt genremäßige Gruppe. Sie zeigt einen hackennasigen Juden, der am Wege sitzt und die Schuhe bindet, während sich ihm ein Bauer nähert.

Ebenso erinnert das Städtebild von Jerusalem noch an den reich detaillierenden Stil des 15. Jahrhunderts. Als neuzeitlich und für die nordische Renaissance charakteristisch ist aber der Umstand zu bemerken, daß die untere Stadtpartie nur in zerrissenen Umrissen durch das Laubwerk eines im Vordergrund stehenden Baumes sichtbar wird, das wie ein Gitter vor der Landschaft wirkt. Endlich ist noch zu beachten, daß die an sich durch Bäume und Menschen belebte Bergkuppe dadurch noch besonders völlig ausgestaltet ist, daß die Leichen der Schächer an den Kreuzen hängen. Dieses vielgestaltige Wesen, das sich zeichnerisch in den fast unruhigen Konturen der Landschaft ausspricht, hat ein Gegenstück in der sehr lebhaften Stimmung der heiligen Personen, von der später die Rede sein wird.

Ganz anders präsentiert sich der Hintergrund bei der Münchener Pietà. Das zeichnerische Wesen der alten Zeit ist so ziemlich überwunden. Die großen Massen stehen in ruhiger Größe gedrungen und breit vor uns. Ohne koloristisch fein zu sein und ohne in dem Farbenmaterial die Leuchtkraft zu haben, wie sie Massys hat, wußte der Maler doch die Landschaft mehr auf dem Problem der Farbe aufzubauen. Aber davon wird hier, wo uns nur eine Abbildung zur Verfügung steht, weniger zu reden sein. Wesentlich ist dagegen die größere Einfachheit und Wucht der landschaftlichen Komposition.

Während bei Massys Jerusalem nur gewissermaßen in die Ecke gezwängt ist und für die Handlung keine Bedeutung hat, eben

nur aus ikonographischen Gründen beibehalten ist, rückt die Stadt im Münchener Bild stark gegen die Mitte, und der Mann, der von Golgatha in das üppige Tal hinunter schreitet, wendet sich der Stadt zu, auf diese Weise zeigend und fühlbar machend, daß die drei Hauptteile der Komposition, die Gruppe der Pietà, die Hinrichtungsstätte und die Stadt, zusammengehören. Aber auch, wenn der Mann nicht da wäre, würde doch die ganze landschaftliche Gruppierung immer derart sein, daß Jerusalem als ein Hauptmoment der Situation in Betracht käme.

Dieser Nachdrücklichkeit des Gesamtarrangements entspricht es, daß der Maler nicht mehr so viele Pointen bringt wie Massys. Man vergleiche nur einmal die beiden Kreuzesstätten miteinander. Wieviel Details gibt das ältere Bild, wo auch die zwei Schächer am Kreuze hängen, während bei der Münchener Pietà alle drei Kreuze so recht absichtlich leer in die Luft starren und dadurch das Gefühl der trostlosen Einsamkeit verstärken, das der Künstler in dem Hauptteil der Darstellung geben wollte.

Die zwei Landschaften sind, wie man sieht, völlig verschieden, und das, was sie trennt, ist nicht dadurch zu erklären, daß sie vielleicht von demselben Maler, aber aus verschiedenen Perioden seiner Tätigkeit herrühren. Sie sind Werke zweier entgegengesetzter Stilrichtungen. Das Münchener Bild gehört bereits der akademischen, durch langjährige, aus Italien kommende Einflüsse verwelschten Schule von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, während die Antwerpener Grablegung den letzten Abschluß der selbständigen altniederländischen Kunst darstellt. Darum ist auch schon lange Zeit immer wieder bei den vielen Zweifeln, denen das Münchener Bild begegnet ist, der Gedanke ausgesprochen worden, daß mindestens die Landschaft nicht von Massys gemalt sein könne und aus späterer Zeit stammen müsse.

Dieser Gedanke ist nicht konsequent genug; denn wenn man sich einerseits leicht überzeugen wird, daß die Landschaft nicht von dem Meister herrühren kann, der die Antwerpener Grablegung gemacht hat, so ist es anderseits nicht schwer, darzutun, daß der figürliche Teil mit der Umgebung zusammen komponiert ist und

W. KEY
BEWEINUNG CHRISTI

MÜNCHEN
ALTE PINAKOTHEK

QUINTEN MASSYS
GRABLEGUNG CHRISTI

ANTWERPEN
K. MUSEUM

von demselben Maler geschaffen wurde, der den Hintergrund gemalt hat. Die Verteilung der Massen im Hintergrund entspricht so sehr der Silhouette, die von der Gruppe ausgeschnitten wird, daß die Einheitlichkeit der Gesamtkomposition dadurch gewährleistet ist. Es kann sich daher nicht darum handeln, daß nur die Figuren von Massys gemalt seien und dann eben ein Späterer den übrig gebliebenen Raum geschickt ausgenützt hätte. Wenn man sieht, wie die Rückenlinie der Madonna benutzt ist, um die Vermittlung zwischen den zwei Bildhälften herzustellen, so darf man angesichts solcher wirksamer Überleitung doch kaum mehr daran zweifeln, daß das Ganze in einem einzigen Sinn entworfen worden ist.

Das wird um so sicherer, wenn man beobachtet, daß in dem Arrangement und in der Behandlung der Figuren ganz dieselben Rücksichten walten. Am meisten kommt hier der Leichnam Christi in Betracht. Quinten Massys wahrt, wie sonst auch, in dem Antwerpener Christus noch immer den engen Zusammenhang mit der Kunst des Quattrocento. Der Erinnerung an die gotischen holzgeschnitzten Kruzifixe kann man sich hier nicht entschlagen, so steif und hart, so ganz unwahrscheinlich ist der Leib behandelt. Dagegen ist der Münchener Christus von einer anderen Art Unglaubwürdigkeit. Das Leben scheint den blühenden Körper noch nicht verlassen zu haben, so weich und voll ruht er auf dem Schoße der Madonna. Das ist eine grundsätzlich verschiedene Auffassung.

Massys bildet alle Einzelheiten so genau durch, wie sie auch das schärfste Auge nicht in der Natur ohne genaue Prüfung sehen würde. Er treibt alles auf eine Höhe, die seine technische Fertigkeit sehr bewundernswert erscheinen läßt, die aber doch nicht berechtigt ist. Die Strähnen des Haares, die Falten des Schamtuches, die einzelnen Glieder der Finger und der Zehen werden nicht nur mit derselben Sorgfalt behandelt, sondern auch zur selben Deutlichkeit herausgearbeitet, wie etwa die Hauptteile des Gesichtes oder die Rippen. Es waltet der gleiche detaillierende Stil wie in der Landschaft. Dagegen ist beim Münchener Bild der Christus nicht etwa nur in weichen Formen gegeben, sondern er ist auch sehr verständig, vielleicht nur zu verständig gegliedert. Die einzelnen

Teile des Leibes stehen in Zusammenhang und sind je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger kräftig hervorgehoben.

Man vergleiche nur die Arme auf den zwei Bildern! Massys läßt sie von den Schultern weg lang, unbewegt auslaufen, vielleicht weil er die Totenstarre sehr absichtlich betont; der Arm des Münchener Christus aber ist an den Gelenken sehr, und sogar zu sehr akzentuiert. Erst gibt die kräftig gerundete Schulter den Ort an, wo die Wurzel des Armes ist, der Ellenbogen markiert sehr deutlich die schwere gesammelte Kraft, und bei dem wiederum recht auffällig betonten Handgelenk biegt sich endlich die Hand, das Organ der steten Unruhe, in charakteristischer Beweglichkeit ab.

Ebenso verhält es sich mit der Schilderung des Leibes selbst. Der harten Sprödigkeit vom Antwerpener Bild steht hier die spielerische Leichtigkeit des gelehrten Könnens gegenüber. Massys weiß noch nicht viel von Anatomie. Zu seiner Zeit war sie ein verbotenes Studium, und die Künstler malten damals die Toten nach dem Eindruck, den sie in empirischer Beobachtung, verwirrt durch eine Menge phantastischer, fast abergläubischer Vorstellungen in jener blutigen Zeit leicht bei Hinrichtungen, auf dem Schlachtfeld oder bei großen Seuchen gewinnen konnten. Sie waren auch durch die Tradition gebunden und besonders bei Christi Leichnam waren sie nicht ganz frei, obschon an und für sich gerade das Problem des Christus einer der wichtigsten Ausgangspunkte für die Aktmalerei gewesen ist.

Dagegen verfügt der Meister des Münchener Bildes offenkundig über eine sehr reichliche, gut fundierte Kenntnis der Anatomie; er legt sogar etwas prahlerisch Wert darauf, diese Kenntnis zu zeigen. Er gießt darum eine gewisse kokette, aber sehr bestechende Schönheit über den Leib und entfernt sich damit weit von der Ernsthaftigkeit der alten Schule. Akt ist ihm Akt; freilich ist bei Christus noch besondere Veranlassung, den Akt recht schön zu bilden.

Dieses Streben nach formaler Schönheit ist ein Hauptmoment für die Bestimmung, welches Verhältnis die zwei Bilder zueinander haben; denn der in der Münchener Pietà entfaltete Schönheitssinn beruht offenkundig auf der Kenntnis und bewußten Nachahmung

italienischer Kunst. Die Verbindung von Fülle der Formen mit Ausgleichung der gegeneinanderstrebenden Kräfte kennt die ganze niederländische Zeit, der Massys angehört hat, nicht. Auch Massys kannte sie nicht.

Diese Stilisierung kommt aus dem Süden und zwar beherrscht sie die niederländische Malerei um die Mitte des Jahrhunderts. In diese Zeit muß also das Bild fallen. Da nun die Sammlung Six in Amsterdam eine Pietà besitzt, die in sehr vielen Punkten fast wörtlich mit der Münchener übereinstimmt, und da das Amsterdamer Stück W. Key bezeichnet und 1553 datiert ist, muß man nun das Münchener Bild dem Willem Key zuschreiben, der nach anderen bezeichneten und gesicherten Bildern um das Jahr 1550 den Stil vertritt, wie ihn unsere Pietà zeigt.

Das Ebenmaß in Christi Gestalt verrät einen disziplinierten Geschmack. Es ist darum auch nicht weiter verwunderlich, daß Key den Leichnam ganz anders in das Bild eingeordnet hat als Massys. Der ältere Meister legt den toten Christus gerade so und fast als ein Relief vor die Gruppe, wie er diese selbst reliefmäßig in das Bild gesetzt hat. Eine organische kompositionelle Verbindung ist nicht angestrebt; nur einen gewissen Akzent hat Christus dadurch erhalten, daß er recht auffällig in die Mitte des Vordergrundes gelegt wurde.

Ganz anders verfährt W. Key, und man kann sich kaum dem Gedanken verschließen, daß der geschickte Romanist von der Mitte des Jahrhunderts die große Marmorpietà von Michelangelo in Sankt Peter zu Rom gekannt habe, so wie ja auch die scharf betonte Hervorhebung der wichtigsten Gelenke und Muskelpartien an den Italiener erinnert. Key hat Christus so arrangiert und die Figur am Bildrand so abgeschnitten, daß der Leichnam durchaus innerhalb der Silhouette der Madonna bleibt. Das spitzige und harte Vorstechen einzelner Formen und Linien, das der in manchen Beziehungen noch halb gotische Massys nicht gescheut hatte, wäre dem Späteren unerträglich gewesen. Das ist nun um so mehr ein Hauptfaktor, weil auch sonst überall zu beobachten ist, daß Key im Gegensatz zu Massys bis in kleine Details hinein immer darauf

Rücksicht nimmt, die Massen zueinander ins Verhältnis zu bringen und die Einzelpartien möglichst breit zu behandeln.

Man vergleiche zu diesem Zwecke das Gewand und das Kopftuch der zwei Madonnen. Wie sorgfältig ziseliert Massys jede Falte, aber wie wenig spricht das Gewand als Ganzes; es wirkt beinahe verwirrend. Bei Key dagegen ziehen sich die Gewandpartien in solch breitem Fluß, daß man von einzelnen Falten fast gar nicht mehr sprechen darf. Daher läßt Key das Kopftuch und den Mantel gewissermaßen ineinander übergehen — natürlich nicht in der Farbe — Massys aber trennt noch ganz sauber im Stil der alten Zeit, und er trennt so scharf, daß schließlich das Haupt selbst auf den Gewandmassen so aufzuliegen scheint, wie in den bekannten Darstellungen, die besonders in Mailand beliebt waren, das Haupt Johannis des Täufers auf der Schüssel ruht.

Recht deutlich zeigt sich der Unterschied bei der Behandlung des Haares. Quinten Massys gibt es glatt, beziehungsweise in wohlgeordneten Strähnen. Selbst wenn, wie bei dem heiligen Johannes, die traditionellen Stirnlocken ihr Spiel treiben, so werden sie doch sehr scharf gezeichnet; dagegen hat der spätere Maler, der allem Spitzen und Schlanken aus dem Wege geht, das Haar in breiten, nur scheinbar wirren Massen angeordnet, die in ihrer Art dazu beitragen, dem blassen Dulderantlitz Christi etwas Feierliches, beinahe Majestätisches zu geben, so wie die Antike durch die Fülle des Haares den ernsten Ausdruck des Zeus oder Poseidon zu heben wußte. An sich liegt hier wohl zunächst ein technischer Unterschied vor, aber die Kunst arbeitet doch nie in äußerlicher Weise. Wenn sie handwerkliche Neuerungen trifft, so haben diese einen tieferen Sinn.

Es läßt sich das hier in noch anderer Weise dartun. So wie Massys die Haare und die Falten sehr scharf zeichnet, liebt er es auch, die Konturen der Gewänder in knappster Form zu umsäumen, so daß gewissermaßen überall ein sehr feiner Grat entsteht. Das entspricht auch seinem etwas pretiösen Stil sehr gut. Dagegen hat der Meister von der Mitte des Jahrhunderts, in dessen Art bereits das Pathos des Michelangelo nachklingt, und der in mancher Hin-

sicht den breitspurigen Barock vorbereitet, für solche Filigranarbeit keinen Sinn. Er kann als ein Niederländer des 16. Jahrhunderts nicht ganz auf die Betonung der linearen Zeichnung verzichten, aber im großen Ganzen hat er die scharfe Umrandung doch aufgegeben. Er gibt weniger die Grenzlinien der einzelnen Bild- und Körperteile, als vielmehr eben das, was zwischen diesen Grenzen liegt. Besonders deutlich zeigt sich das an dem Tuch, das von dem Haupte Christi herabhängt und sich so ganz anders präsentiert als z. B. das von dem Gürtel abwärts in die üblichen Falten gelegte Gewand des zu äußerst links stehenden Nikodemus auf der Antwerpener Grablegung.

Das gleiche Prinzip liegt endlich der Baumbehandlung zugrunde, die schon oben besprochen worden ist. Nicht mehr schwanke Bäume, zwischen deren einzeln erkennbaren Zweigen der Himmel durchscheint, bildet Key, sondern massige Baumgruppen setzt er auf den Hügel, der in seiner Wirkung voll ist und zu dem Streben nach breiter, pathetischer Stimmung des Bildes paßt.

Die Vorliebe für reinliche Scheidung und Trennung ist ja nicht mehr so stark, wie sie hundert Jahre vor Quinten Massys in den Niederlanden üblich gewesen war: aber sie ist eben doch noch stark genug, um das Antwerpener Bild wesentlich altertümlicher erscheinen zu lassen, als das Münchener, obschon die zwei Gemälde zeitlich wohl nur ein gutes Menschenalter auseinanderliegen werden. Daher kommt es auch, daß Quinten Massys trotz des ganz im Sinne seiner Zeit liegenden Bestrebens nach reichem, psychologischem Ausbau des Sujets nicht die gleiche Gewalt der Stimmung erreicht wie sein Nachfolger, der ihm doch an künstlerischer Potenz nicht gewachsen war. Im 15. Jahrhundert war es in dieser Hinsicht wesentlich anders. Damals wurde freilich in noch strengerer Weise zwischen den einzelnen Gestalten und Motiven untereinander geschieden, aber die erstaunliche Ernsthaftigkeit gab jenem primitiven Stil eine Stimmung, die bald verloren ging; denn die scharfe Betonung wich der virtuosen Leichtigkeit, die tiefe religiöse Überzeugung der psychologischen Analyse der Humanisten. Als nun aber um die Mitte des 16. Jahrhunderts wiederum ein neuer Stil einsetzte, der in der oben ge-

schilderten Weise nach Verbindung der einzelnen Teile strebte und auf einheitliche Wirkung ausging, da kam nun auch die Stimmungsmalerei wieder. Es kann bei der Münchener Pietà sehr in Frage gezogen werden, ob diese Stimmung frei ist von jener Absichtlichkeit, die bei der Formenbehandlung leicht als störend empfunden werden kann: aber Stimmung ist da und sie beruht hauptsächlich auf der Art, wie Maria sich über den Leib des auch im Tod so schönen Sohnes beugt, wie sie sacht das Haupt stützt und mit dem Munde die Lippen sucht, aus denen einer ganzen Welt der Trost für immer gesprochen worden war. Die enge Zusammengehörigkeit ist nicht nur formal verwertet, sondern sie hat auch für den geistigen Bau des Bildes tiefen Sinn.

Mit dieser neu einsetzenden Betonung des geistigen Gehaltes wird der rein schildernde altniederländische Stil für immer abgesetzt. Doch ging er nicht nur daran zugrunde, daß sich die neue Auffassung, wie sie in Keys Pietà zu beobachten ist, anmeldete, sondern weil die Formenanschauung der alten Zeit in sich selbst krank geworden war. Dieser Prozeß soll im nächsten Abschnitt an einem anderen Werke der Massysschule dargelegt werden.

DIE GELDWECHSLER DES MARINUS VON ROYMERSWALE

Die Schule des Quinten Massys ist eine der wichtigsten, wenn nicht überhaupt die wichtigste innerhalb der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Sie gibt uns in ungewöhnlich klarer Gestaltung nicht nur einen Begriff von dem Geschick der damaligen Malerei überhaupt, sondern sie läßt uns einen besonders freien Blick auf eines der am meisten besprochenen Probleme der Kunst und kunstgeschichtlichen Forschung tun.

Man weiß, wie sehr das Quattrocento im allgemeinen, und wie im speziellen die Belgier des 15. Jahrhunderts nach unbedingt sicherer Naturtreue gestrebt haben. Man weiß auch, daß am Anfang des 16. Jahrhunderts, trotzdem viele Äußerlichkeiten der Technik und auch künstlerische Anschauungen beibehalten wurden, eine völlig neue Kunst entstanden ist, die sich vielfach im unmittelbaren und feindseligen Gegensatz zu dem Stil des 15. Jahrhunderts befindet, und daß trotzdem gerade in Richtung auf die Natürlichkeit der Wirkung die Renaissance doch — soweit es damals schon möglich war — das vollendet hat, was das Quattrocento angestrebt hatte.

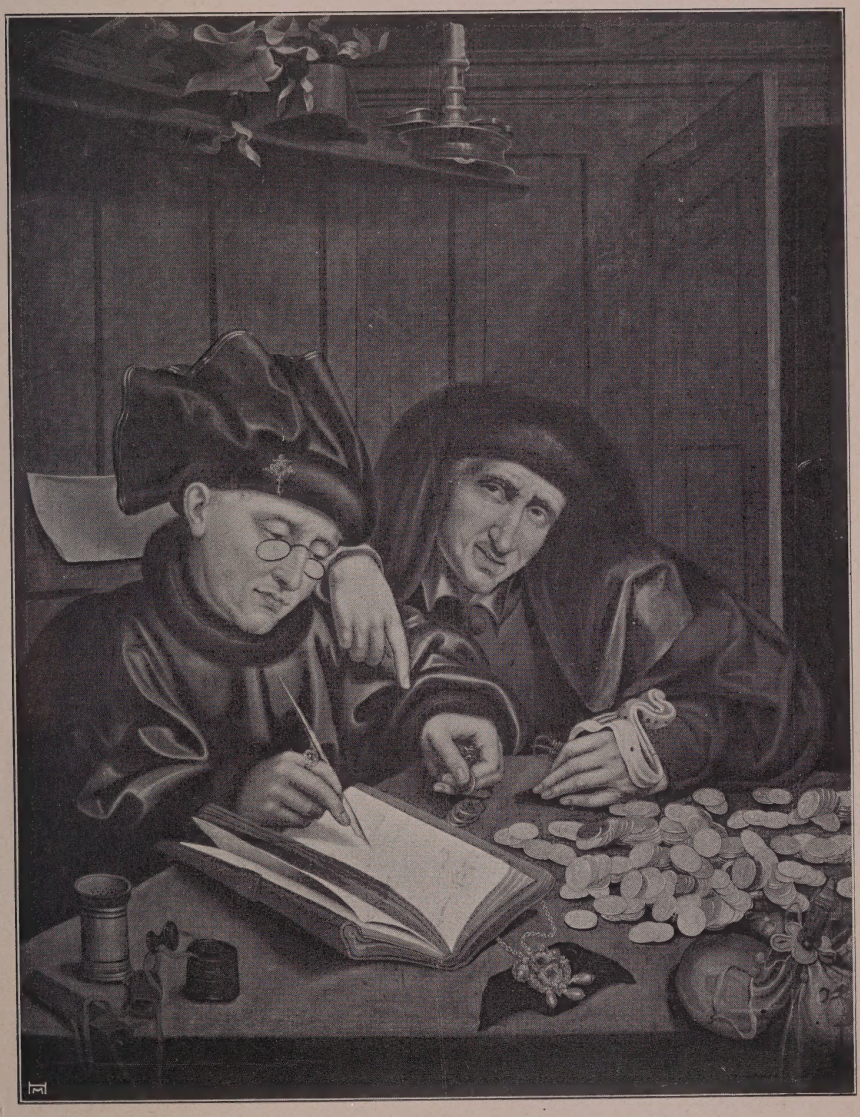
Wenn man ein Porträt des Jan van Eyck mit einem von Quinten Massys vergleicht, wird man sich dieser Unterschiede und dieser Weiterentwicklung wohl bewußt werden. Aber es ist nun doch wahr, daß erstens wir bei Quinten Massys bereits vor einer bedenklich geschickten, zum Virtuosenhaften neigenden Kunst stehen, und daß zweitens die anscheinende Natürlichkeit im Ausdruck und in der Haltung seiner Gestalten doch weit ab von echter Naturtreue bleibt. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen: die stets gefährlicher werdende Richtung auf das Äußerliche, die man seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in den Nieder-

landen bemerken kann, mußte von Massys weg zum Verfall führen, aber da nun einmal die Bemühungen um Naturtreue nicht aufgehört, sondern ein nur teilweise befriedigendes Resultat ergeben hatten, so mußte dieses Streben weiter fortgesetzt werden; aber, wie eben gesagt: es wurde fortgesetzt von den Trägern einer verfallenden Kunst.

So sehen wir nun, wie sich in Marinus, einem Schüler von Quinten Massys, alles schließt: er treibt die Naturtreue bis auf das Äußerste, so daß er den Naturalismus ad absurdum führt, und kann ihn nur deswegen so weit treiben, weil er eben kein Künstler, sondern nur ein Techniker war. Von da ab mußte eine Umkehr eintreten und in der Tat sehen wir, daß sehr bald nach Marinus sich eine neue Anschauung entwickelt, die aus der Ödigkeit des zu Tode gehetzten Prinzips der unbedingten Wahrheitsliebe heraus wollte und nach größeren, mehr künstlerischen Aufgaben strebte. Damit wurden dann die Grundlagen der Kunst des 17. Jahrhunderts geschaffen, das eine neue große Form der Naturauffassung brachte. Es ist interessant, solche Probleme zu verfolgen, weil man sich gerade von ihnen leicht darüber Rechenschaft geben kann, wie wandelbar der Sinn des Wortes Naturtreue ist und wie wenig mit ihm gesagt wird, wenn man ihn nicht in jedem einzelnen Falle aufs neue erklärt.

Marinus von Roymerswale gehört so sehr zur engeren Massysschule, daß seine Bilder oft mit denen des Antwerpener Meisters verwechselt werden. Er hat manches Thema des Massys ganz unbekümmert aufgenommen und es dann in nahem Anschluß an das Vorbild, aber doch in eigenem Sinn, allerdings auch im Sinn einer neueren Zeit ausgestaltet. Er muß großen Anklang gefunden haben; denn seine Bilder wurden oft nachgeahmt. Eine solche Wiederholung wollen wir hier mit einem von seiner Hand gemalten und bezeichneten Original in der Londoner Nationalgalerie vergleichen.

Das englische Bild, das um 1540 gemalt sein mag, stellt einen älteren Mann dar, der gerade einen Eintrag in eine Geldliste macht; neben ihm sitzt ein anderer Mann, der ein Geldstück in den zusammengekrampften Fingern seiner rechten Hand hält. Auf dem



NACHFOLGER DES MARINUS VAN ROYMERSWALE MÜNCHEN
DER GELDWECHSLER SAMMLUNG J. BÖHLER

MARINUS VAN ROYMERSWALE
DER GELDWECHSLER

LONDON
NATIONALGALERIE

Tische liegt das Einschreibebuch mit vielen eng geschriebenen Zeilen und einer Menge von Geldmünzen. Hinter dem Schreibtische steht ein Schrank, auf dem Urkunden wirr übereinanderliegen und unter anderem auch ein mit Wachs dick vertropfter Leuchter steht. Eine reich verzierte Türe, über der ein ornamentierter Fries liegt, führt in das Nebenzimmer. Die Männer tragen übermäßig ausgezaddelte Hauben und haben in den Gesichtern unzählige Falten, der eine durch sein offenbar hohes Alter, der andere, weil er aus Schmerz über das Geldopfer eine sehr aufdringliche Grimasse schneidet, wie man sie sonst häufig auf Bildern findet, wo Zahnoperationen dargestellt werden.

Ohne daß das zweite, hier zum Vergleich herangezogene Exemplar, das sich bei Herrn Hofantiquar Julius Böhler in München befindet, eine Kopie nach dem eben beschriebenen sei, stellt es doch in fast allen Punkten die gleiche Szene dar: nur der Mann, der so ungern Geld zahlt, ist durch einen anderen ersetzt, der sich mit schlauem Lächeln an das Publikum wendet. Man sieht auf den ersten Blick, daß das Münchener Exemplar wesentlich später und von anderer Hand ist, als das Londoner; es gehört jedoch noch dem 16. Jahrhundert an.

Die zwei Bilder unterscheiden sich nun gerade in all jenen Beziehungen, die für Marinus und seinen übernaturalistischen Stil charakteristisch sind. Was bei Marinus unruhig und überladen in der Form, verdrießlich und affektiert in der Stimmung ist, wird bei dem späteren Werke, dessen Urheber unbekannt ist, einfach und ruhig, fast idyllisch gebildet. Wenn Marinus' Gemälde noch sehr deutlich auf das 15. Jahrhundert zurückweist, so führt das Münchener bereits zu dem 17. Jahrhundert hinüber. Das ältere ist auch rein germanisch, das jüngere aber ist bereits von dem korrekten Formenideal der akademischen romanistischen Antwerpener Maler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beeinflußt.

Am auffallendsten mögen die Unterschiede an dem Beiwerke sein, und zwar deswegen, weil die Schule des Marinus ja dieses mit besonderer Vorliebe gepflegt hat. In einem gewissen Sinn waren für sie die Tische und Schränke voll Münzen und Büchern das

Wahrzeichen; darum mußte dieses zunächst verändert werden, sobald die Art des Marinus ihr Ansehen verloren hatte. Es ist das, nebenbei bemerkt, auch ein Zeichen dafür, daß die Stillebenmalerei — denn um sie handelt es sich hier — eine viel größere Beachtung verdient, als sie gewöhnlich in kunstgeschichtlichen Kreisen findet.

In dieser Hinsicht zeigt sich nun, daß das jüngere Bild vor allen Dingen und offenbar mit Absicht viel sparsamer ist, als das ältere. Der Tisch selbst liegt ja noch reichlich voll und hat sogar eine gewisse Vermehrung am Stilleben erfahren, indem manche Dinge, z. B. Beutel und Büchsen, sich auf ihm befinden, die bei Marinus nicht da sind. Aber sie liegen weniger eng beieinander, die Tischplatte ist größer geworden und nicht so sehr bedeckt; infolgedessen wirken die Münzen und Geräte doch ebenso sparsam selbst hier, wie sie in der Tat nun auf dem Schranke wesentlich geringer an Anzahl sind.

Diese ruhigere Wirkung ist von der größten Bedeutung und sie offenbart sich als ausschlaggebend bei der Tracht. Man vergleiche dafür nur einmal die Hauben. Das ältere Bild treibt in dieser Hinsicht einen geradezu widerwärtigen Luxus an Details. Vor all den vielen einzelnen Zaddeln und Streifen sieht man kaum mehr die Hauptformen. Dagegen gibt das jüngere Bild diese Details mit Absicht auf. Die Hauben haben noch immer viele Falten: aber der bizarre Schnitt ist beseitigt und damit die Wirkung des Überladenen. Interessant ist es, daß der Künstler, der sich hierbei wohl an gesehene Trachten, vielleicht bei dem etwas rückwärts sitzenden Mann an das Ornat der Ritter vom Goldenen Vlies gehalten hat, auf Vorlagen aus einer Zeit zurückgriff, die damals gegenüber der manierierten Unnatur des Marinus klassisch wirken mußten: auf die Bilder aus dem 15. Jahrhundert mit der vornehmen burgundischen Tracht.

Marinus liebte nicht, die einfache Wahrheit zu zeigen; er strebte nach Häufung der Motive. Das sieht man besonders schön an dem auf dem Schrank stehenden Leuchter. Dieser trägt eine dicke, halb abgebrannte Kerze, die von dem herabfließenden Wachs in einzelnen Kämmen bedeckt ist, wie nun auch das Wachs auf den

Leuchter herabgeflossen ist. Auf dem Münchener Bild kehrt fast der gleiche Leuchter mit den verschiedenen Einschnürungen wieder, aber an der Kerze sieht man nur einen einzigen, von dem fließenden Wachs gebildeten Grat, und dieser griff nur wenig auf den Kerzenhalter über. So steht auf der späten Wiederholung die Form der Kerze und des Leuchters ohne die Auswüchse vor uns, die ihn auf dem Bilde des Marinus bedecken.

Der Leuchter hat ein Gegenstück endlich in dem aufgeschlagenen Buche, das vor dem Geldeinnehmer liegt. Es ist das bekannte längliche, dicke, in Pergament gebundene Schreibheft, dessen Einband auf der einen Seite so weit verbreitert ist, daß er zugleich als Schließklappe dienen kann. Marinus hat nun, wie er auch sonst das gerne tut, die offenen Seiten des Heftes mit sehr deutlichen Einträgen in verschnörkelter Schrift bedeckt und zwar nicht nur derart, daß die aufgeschlagene Seite uns diese krausen Buchstaben zeigt: sondern auch noch eine der späteren, halb geöffneten Seiten ist mit den Schriftzügen bedeckt. Das Buch selbst ist sehr groß und nimmt viel Platz auf dem Tische ein; auch sind ziemlich viele einzelne Seiten — natürlich nur zum Teil — sichtbar, die sich eben aufgeblättert haben. Das Buch ist wie ein rechtes Schaustück behandelt. Auf dem späteren Bilde nun ist es, weil es einmal wesentlich zum Motive gehört, in ganz ähnlicher Behandlung beibehalten: aber es ist nicht so aufdringlich in seinen Details behandelt. Die Schrift ist nicht mehr auf so vielen leserlich geschriebenen Zeilen gegeben, es sind nicht mehr so viele Seiten aufgesprungen und auch der Einband ist nicht mehr so ausführlich behandelt.

Selbstverständlich wiederholen sich alle diese Umstände in der Körperbildung der beiden Männer. Marinus hat Kopf und Hand im Streben nach naturalistischer Treue nicht nur im allgemeinen sehr scharf gezeichnet, sondern er hat mit besonderer Vorliebe alle Formen in möglichst reicher Durchbildung verfolgt: allerdings in der Art, daß er das Fleisch recht faltig und die Hände knochig darstellt. Das ist bei dem alten Mann auch in gewisser Hinsicht natürlich; bei dem jüngeren aber greift Marinus zu dem Ausweg, daß er ihn

eine arge Grimasse schneiden läßt, durch die der Schmerz des Zahlens fast burlesk wirkt. Dadurch kommen dann bei diesem an der schräg emporgezogenen Oberlippe die einzelnen Zähne sehr scharf zur Erscheinung.

An den Händen werden die Adern sichtbar und die Finger sind in solcher Haltung gegeben, daß jeder einzelne zur Geltung gelangt. Bei dem älteren Manne der gerade schreibt, wirkt das auch ganz natürlich; der jüngere aber stellt die eine Hand mit gespreizten Fingern und in sehr affektierter Haltung auf den Tisch, während er die Finger der anderen Hand in ebenfalls sehr unnatürlicher Weise teils krampfig einzieht, teils steif abspreizt.

Dem gegenüber hat die spätere Nachbildung eine höchst auffallende Vereinfachung eintreten lassen. Die langen, dürren, faltigen Hälse sind beseitigt, so daß die Köpfe kurz auf den Kleidern aufsitzen. Die Formen sind glatt und fast ganz faltenlos, auch schlicht und einfach. Das gilt nicht nur im allgemeinen, sondern auch von den einzelnen Gliedern. So sind die Ohren recht regelmäßig gebildet, während sie bei Marinus knorpelig und fast abnorm lang und scharf gehalten sind. Am auffallendsten wirkt das bei den Händen, die fast zierlich und fein neben den grotesken Spreizungen wirken, in denen sich Marinus gefallen hatte. Von Bedeutung ist daher, daß sich die Finger jetzt nach Möglichkeit aneinanderschließen, so daß sie nicht mehr vereinzelt nebeneinanderstehen, sondern sich zum klaren Bilde einer Hand zusammenfügen. Man sieht daran besonders deutlich, daß die Kunst nun von dem übermäßigen Betonen der Details abbiegt zu einer Auffassung, die das Ganze in geschlossener Wirkung herausstellt.

Diese Rücksicht auf das Ganze äußert sich wie immer in der Behandlung des Raumes. An sich hat Marinus, der die bessere Schulung hatte und der älteren klassischen Kunst noch näher stand, das Interieur und auch den Raum besser durchgeführt: aber er hat die Stube und die Möbel so überladen, daß keine ruhigen, breit wirkenden Flächen entstehen, und dadurch drückt eine gewisse Enge recht fatal auf die Personen. Der Geldeinnehmer sitzt noch verhältnismäßig gut im Raum; dagegen ist der Zahler schon so zur

Seite geschoben, daß er nicht mehr zu einer Raumillusion beitragen kann. Besonders ungünstig wirkt in dieser Hinsicht der Umstand, daß der Schrank sehr niedrig ist und die auf ihm stehenden Geräte den Figuren gewissermaßen auf den Kopf drücken. Endlich ist auch die Tischplatte so vollständig bedeckt, daß sie nicht als eine klare horizontale Fläche in Gegensatz zu den Vertikalen der Wände tritt.

Das ist nun auf der Replik ganz anders behandelt. Die Tischplatte wird in sehr übersichtlicher Weise tief in das Bild hineingeschoben so daß sie einen Zwang auf unsere Vorstellung über den Raum ausübt. Die Vertäfelung wird weit hinaufgeführt, so daß das Bord, auf dem der Leuchter und die anderen Gegenstände angebracht sind, hoch über den Köpfen der sitzenden Männer ist. Die Türe, die in den Nebenraum führt, wird aufgemacht und so sehen wir in einen sehr kantig behandelten dreieckigen Raum hinein. Die Figuren sind räumlich gut untergebracht; aber man kann nicht übersehen, daß diese weit gezogene Raumbehandlung trotz aller Fortschrittlichkeit flau ist. Marinus zieht aus seiner Methode, alles sehr bestimmt anzugeben, doch auch den Vorteil, daß er, wenn er auch nicht den Raum als Ganzes groß auffaßt, doch innerhalb der einzelnen Teile des Bildes die Entfernungsverhältnisse klar abmißt, wenigstens soweit der Vordergrund in Betracht kommt.

Etwas Flaues liegt auch sonst in der Auffassung des späteren Bildes, was sich unter anderem auch an der Stimmung kontrollieren läßt. Aus dem runzligen, sauertöpfischen Geldeinnehmer des Marinus ist ein gemütlicher alter Herr geworden, und aus dem Manne, der so ungern Steuern zahlt, wird ein schlauer Fuchs, der mit einem allerdings nur zu aufdringlichen Lächeln sich an den Beschauer wendet und ihm sagt, daß er derjenige ist, der das schöne Geld abgeliefert hat. Die Figur erinnert sehr an all die allegorischen Gestalten, von denen die Kupferstiche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wimmeln.

Hierin liegt nur ein Teil des Problems. Aus dem alten anschaulichen Stil der altniederländischen Malerei, wie ihn als einer der letzten Marinus noch vertreten hatte, geht es hinüber zu einem

neuen Stile der flämischen Kunst, in dem das Inhaltliche und Erzählende sehr viel zu bedeuten hat. So wie die mit naturalistischen Details überladenen Formen des Marinus dem weicheren, korrekteren Stil der Romanisten Platz gemacht haben, so wird in der Stimmung auf das behagliche, genremäßige Wesen des 17. Jahrhunderts hingearbeitet: d. h. wir stehen bei der späteren Fassung des Motivs gerade in der Umwandlung des großen alten Stiles zu dem des Barocks.

Sobald dann mit Rubens der neue Stil durchgedrungen ist, wird wieder eine starke realistische Kunst erblüht sein: aber sie wird völlig anders geartet sein müssen als die altniederländische. Diese hat mit Künstlern wie Marinus ihr letztes Wort gesprochen und ging an derartigen Übertreibungen, wie man sie an den Geldwechslern beobachten kann, zugrunde. Es mußte mit Notwendigkeit eine Beruhigung des Geschmackes eintreten, die uns durch die zahme Wiederholung bei Herrn Böhler veranschaulicht wird. Aber deren sehr sittiges Wesen war, genau genommen, auch ein Extrem und die Kunst wurde erst wieder im besten Sinne des Wortes lebensvoll, als mit Rubens der Pendel zwischen diesen zwei Extremen zur Ruhe kam. Man mag nun den Stil, den die späte Wiederholung der Geldwechsler repräsentiert, vielleicht gar zu korrekt und blutlos finden: er hat aber das Verdienst, daß er die Kunst aus der zur Karikatur gewordenen Naturalistik der spätesten Altniederländer herausgeführt hat.

Da Marinus zur flämischen Schule gehört, so wurde bis jetzt bei dem Hinweis auf die Neugestaltung der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert hier nur immer der Name von Rubens genannt, der eben auch der flämischen Schule angehört und der ferner das Verdienst hat, als erster wieder einen klassischen Stil in den Niederlanden geschaffen zu haben. Jedoch wäre es gerade bei dem in diesem Aufsatz behandelten Motiv ein Unrecht, nicht des zweiten großen Niederländers vom 17. Jahrhundert zu gedenken, der unabhängig von Rubens und ihm nur zum Teil gleichzeitig auf verwandten Wegen weiter zur realistischen Kunst gegangen ist: ich meine Rembrandt. Von diesem gibt es im Kaiser-Friedrich-Museum

zu Berlin ein Bild, das gewöhnlich als die früheste seiner bis jetzt erhaltenen Arbeiten angesehen wird. Es stellt einen Geldwechsler dar, und steht offenbar im engen Zusammenhang mit den Motiven der Massys- und Marinusschule, von deren langer Lebensdauer wir uns hier überzeugt haben. Wenn das kunstgeschichtlich so sehr bedeutende Bild bei Herrn Böhler uns zeigt, daß die von Marinus geschilderte Szene bis an das Ende des 16. Jahrhunderts in Gunst beim Publikum blieb, und daß bei ihrer erneuerten Ausgestaltung die Kunst jener späten Zeit sich bereits an der Ausarbeitung neuer Formen übte, so sehen wir dann bei Rembrandts Tafel, daß in den Tagen der bereits wieder groß gewordenen niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts man noch immer gern an das alte Motiv der Massysschule dachte. Von diesem soll nun hier zum Schlusse gesagt werden, daß es doch wohl — wenn auch nicht nachweisbar — bis in die Tage des Jan van Eyck selbst hineinreicht; denn sein erster uns bekannter Vorläufer tritt uns — trotzdem viel Verschiedenheiten zu finden sind — in dem bekannten Bilde der Kölner Sammlung von Baron Oppenheim entgegen, das Petrus Cristus im Jahre 1449 gemalt hat.

Dieser unmittelbare Zusammenhang zweier so weit auseinanderliegenden und künstlerisch so sehr getrennten Stilperioden ist eine höchst wichtige Tatsache, von der wir im nächsten Aufsatz sprechen wollen.

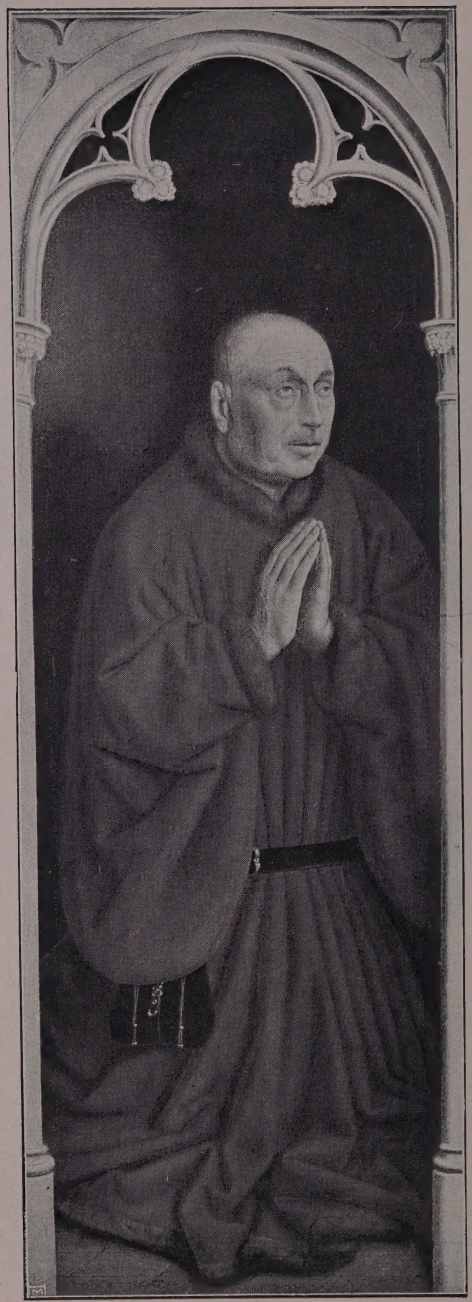
STIFTERBILDNISSE VON JAN VAN EYCK UND RUBENS

The greatest are the most indebted men. Als Emerson diesen Satz schrieb, dachte er wohl nicht daran, daß auch die größten Künstler ihre Meisterschaft und den Erfolg nicht allein ihrer eigenen Kraft und Tüchtigkeit verdanken, sondern zum Teil auch den Vorarbeiten, die von anderen Männern, vielleicht von Generationen, geleistet worden sind. Es ist zwar wohl kaum ein anderes Gebiet der menschlichen Tätigkeit so sehr auf die ganz subjektive Selbständigkeit gestellt wie die Kunst. Was ein Künstler weiß und gelernt hat, bedeutet nichts, solange es nicht durch seine Individualität gegangen ist und sich ihr ganz angepaßt hat. Insofern sind die Künstler unter allen geistigen Arbeitern diejenigen, die von der Art ihres Berufes gewissermaßen gezwungen sind, das Fremde, was sie von der Lehre anderer Männer, Völker und Zeiten aufnehmen, doch erst so zu verarbeiten, daß es ihnen nicht mehr fremd ist. Die geistigen Schulden, die jeder große Mann nach Emerson macht, scheint es im Reiche der Kunst nicht zu geben. Und doch fallen auch die Künstler unter den Ausspruch des geistreichen Amerikaners. Die Entwicklung der Kunst vollzieht sich so offenkundig nach bestimmten inneren Gesetzen, daß auch die Arbeit des eigenwilligsten Künstlers, wenn er anders überhaupt ein echter Künstler ist, nicht allein aus seiner Natur, nicht allein aus dem Milieu, das ihn umgibt, sondern auch aus der Tätigkeit seiner Vorgänger erklärt werden muß.

Diese Tatsache wird sich selbst bei den allergrößten Meistern immer beobachten lassen; aber sie liegt nicht bei allen gleichmäßig klar zutage. Besonders schön nun läßt sie sich bei Rubens feststellen; denn diesem Manne war es beschieden, die Summe der Tätigkeit sowohl der niederländischen wie der italienischen Schule

RUBENS
BILDNIS DES M. YRSSELIUS

KOPENHAGEN
K. GALERIE



JAN VAN EYCK
BILDNIS DES JOSSE VYD

BERLIN
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

vor seiner Zeit zu ziehen. Es gibt viele Eigentümlichkeiten seines Stiles, die sich nur aus seinen zahlreichen und intimen Beziehungen zu Meistern wie Michelangelo, Tizian und Tintoretto erklären lassen: aber wichtiger für seine Entwicklung war doch — was leider heute mit einem gewissen Nachdruck gesagt werden muß — die Geschichte der niederländischen Kunst, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 16. und sogar im 15. Jahrhundert abgespielt hatte.

Die Zeugnisse dafür, daß Rubens das niederländische Quattrocento kannte und hochschätzte, sind in seinen Bildern nicht gar selten zu finden. Wir wissen ferner, daß auch die vornehmen belgischen Sammler seiner Zeit, z. B. der mit ihm befreundete Geest, Werke von Eyck, Massys und Rubens mit feinem Verständnis in ihren Kollektionen vereinigten. Aber wie sehr nun auch Rubens die altniederländischen Meister verehrt haben mag, so hat er sich doch auch ihnen gegenüber selbständig gehalten. Er nahm von ihnen, was noch für seine Zeit brauchbar war oder sich überhaupt noch aus eigener Kraft erhalten hatte: aber er paßte es seinem persönlichen Stil und dem seiner Zeit an. So hat er z. B. das Schema des Stifterbildnisses, wie es im 15. Jahrhundert üblich war und mit nur wenigen Veränderungen durch die Kunst der folgenden Epochen gegangen war, auch beibehalten, aber er hat etwas so ganz Neues daraus gemacht, daß schon der flüchtige Blick den starken Unterschied zwischen Rubens und seinen großen Vorgängern aus dem 15. Jahrhundert zeigt. Ich wähle hier zum Vergleich das berühmte Bildnis des Stifters vom Genter Altar, das ich dem Jan van Eyck zuschreiben will, obschon die Akten über diese Zuschreibung noch nicht geschlossen sind, und manche Forscher der Ansicht sind, das Bildnis könnte von Hubert van Eyck gemalt sein. Ihm stelle ich ein ebenfalls berühmtes Bildnis von Rubens' Hand gegenüber, das sich in der K. Galerie zu Kopenhagen befindet, und den Matthäus Yrsselius darstellt, den 1629 verstorbenen Abt der St. Michaels-Abtei von Antwerpen.

Abgesehen von den Verschiedenheiten, die durch den Stand der beiden Männer bedingt sind, geht die Ähnlichkeit so weit, wie sie nur gehen kann. Josse Vyd und Yrsselius sind in ihren weiten

Gewändern mit betend erhobenen Händen andächtig kniend dargestellt, und für jeden von ihnen ist das inhaltreiche Dreiviertelprofil gewählt, das die germanische Malerei so sehr bevorzugt hat. Beide Bilder sind ferner klassische Vertreter von Stilarten, die mit besonderer Energie auf Naturtreue ausgegangen sind. Aber gerade in dieser Beziehung gehen sie nun auch am weitesten auseinander. Wenn wir bei dem Kapitel über Roymerswale gesehen haben, daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts die niederländische Malerei einem öden, fratzenhaften Naturalismus verfallen war und aus diesem heraus sich wieder auf einfachere, allerdings bedenklich leere Formen besonnen hatte, so sehen wir nun im 17. Jahrhundert die Kunst wieder sehr zielbewußt auf eine echte, gehaltvolle und zugleich edle Naturtreue ausgehen. Sie nimmt also insofern nach den Ablenkungen, die das 16. Jahrhundert gebracht hatte, wieder das alte Ziel auf, aber man sieht auch, daß sie sich nun wesentlich freier bewegt. Es waren wohl Umwege gewesen, auf denen sie einige Menschenalter lang gewandelt war, aber sie hat dabei an Beweglichkeit gewonnen, und man darf auch hier, wie so oft, sagen: Ende gut, alles gut.

Das Problem ist darin gegeben, daß sowohl im 15. Jahrhundert wie im 17. die niederländische — wie überhaupt die ganze europäische — Kunst stark realistische Tendenzen hatte, daß sie aber im 17. Jahrhundert ungleich größere Absichten verfolgte und einer wesentlich mehr malerischen Auffassung diente. Schon die Anordnung der zwei Bilder zeigt, daß Rubens eine viel größere Bewegungsfreiheit hatte. Er gibt den Dargestellten in unbeschränkter Haltung, während der Stifter des Genter Altares durch die architektonische Einfassung sehr beengt erscheint. Yrsselius aber hat freien Raum um sich. Das kommt nicht etwa davon, daß das Bildnis des Yrsselius eben eine vollständige Tafel sei, während Eycks Werk den Teil eines größeren Ganzen bildet. Auch Rubens war in diesem Fall angewiesen, das Bild, das zu einem Grabmal gehörte, in Einklang mit der Umgebung zu setzen, auch er hatte keine absolute Unabhängigkeit. Aber Rubens lebte in einer Zeit, die gewohnt war, auch das Kleine in einen großen Zusammenhang zu bringen,

und die auf breiten Fluß und Schwung bedacht war. Zu Eycks Zeiten dagegen liebten die Künstler noch das fleißige Ausspinnen der Details. Sie bevorzugten die Zerlegung des Ganzen in einzelne Teile, und wenn sie schon, wie in den Stifterbildnissen am Genter Altar eine monumentale Aufgabe zu lösen hatten, so liebten sie es, wie der gegebene Fall zeigt, durch allerlei Beiwerk die Figuren zu isolieren. Das soll natürlich nicht heißen, daß dem 15. Jahrhundert ein großer Stil nicht beschieden gewesen sei, sondern nur das eine, daß sie in ihrer Freude am Beiwerk und durch ihre sehr umständliche Technik veranlaßt waren, das Zierliche selbst dann aufzunehmen, wenn sie große Aufgaben zu bewältigen hatten. So sind die Porträts der Stifter des Genter Altars ganz gewiß breit gemalt und großartig aufgefaßt: aber die Bögen der Scheinarchitektur, in die sie gestellt sind, haben doch eine ähnliche Aufgabe, wie die Zierleisten, die in den Büchern des Mittelalters den Textspiegel einfassen. Ganz anders frei erscheint die Anordnung beim Bildnis des Yrsselius.

Der Umstand nun, daß dem Eyckischen Stifterbildnis nach obenhin und an den Seiten ein Abschluß gegeben wurde, der sein Motiv aus der Architektur nimmt, ist von weiterem Belang. Eyck hat das Bildnis in eine Art Nische gestellt, die für den knienden Mann ausreichend hoch ist. Wenn aber Josse Vyd sich erheben würde, so würde er unvermeidlich oben anstoßen; denn die Nische ist doch nicht so hoch, daß er bequem in ihr aufrecht stehen könnte. Eyck hat zwar, wie man an der Behandlung des Lichtes und Schattens sieht, nicht etwa nur eine Bordüre geben wollen, die keinen Bezug zur Wirklichkeit hat, aber er hat doch auf die Proportionen der Wirklichkeit keine Rücksicht genommen, und so stimmt die Höhe der Architektur nicht zu den bedeutenden Maßverhältnissen von Vyds Körper. Es ist das nicht als ein Fehler zu bezeichnen; denn nicht nur bei Eyck, sondern bei der ganzen frühen altniederländischen Schule finden wir solche Mißverhältnisse häufig. Sie waren damals die Regel und zeugen davon, daß die Kunst noch auf primitiver Stufe in der Kenntnis der Perspektive stand.

Von solch primitiver Haltung ist bei dem Bildnis des Yrsselius

keine Rede mehr. Die Figur hat freien Raum um sich, obschon Rubens als ein echter Flame nicht nach räumlicher Vertiefung gestrebt hat. Sie steht in anderem Sinn als der Stifter des Genter Altars in glaubhafter Größe vor uns. Erstens füllt sie die Fläche vorzüglich aus, sie geht wirklich in die Breite und hat nicht den schmalen säulenmäßigen Aufbau, den das gotische Stifterbildnis bei Eyck und dessen Zeitgenossen zu haben pflegt. Auch in der Art, wie sich der Körper hält, wie man ihm die Fähigkeit, sich zu bewegen, anmerkt, spricht sich eine Anschauung aus, die die natürliche Erscheinung der Personen und Gegenstände wesentlich besser erfaßt, als das im 15. Jahrhundert der Fall war. Hier liegt in bezug auf den Realismus der Darstellung ein außerordentlich großer Fortschritt vor, der aber nicht nur das Raumproblem betrifft, sondern die Natürlichkeit der Auffassung im weitern Sinn. Die Kunst ist unbefangener und selbständiger geworden.

Das zeigt sich auch in der Stimmung. Beide Bilder sind sehr ernsthafte religiöse Stifterporträts. Es handelt sich bei keinem von ihnen in der Haltung des Betens um einen Vorwand, der das Arrangement erklären und decken soll. Aber wie gezwungen und altertümlich wirkt das Motiv bei Eycks Tafel gegenüber der Unmittelbarkeit bei Rubens. Der Antwerpener Meister des 17. Jahrhunderts hat manches ähnliche Stifterbildnis gemalt, schon in seiner frühen Mantuaner Tafel und auch bei dem Ildefonsaltar der Wiener Galerie: aber obwohl wir diese Stücke alle kennen, so ist das Kopenhagener Bildnis doch gewissermaßen eine neue Erscheinung für uns, die uns überrascht, weil eben die Persönlichkeit des Porträtierten sich so stark ausspricht. Bei Eyck dagegen, der doch das völlig gleiche Schema angewendet hat, fehlt dieses Moment der Überraschung so sehr, daß wir vielmehr bei dem Porträt des Josse Vyd vor allem an all die anderen ebenso arrangierten Stifterbildnisse des 15. Jahrhunderts erinnert werden. Der Zeitstil bedeutet hier wesentlich mehr als im 17. Jahrhundert.

Daher kommt es nun, oder es hängt wenigstens sehr eng damit zusammen, daß das Bildnis des Yrsselius jenes Pathos zeigt, das zwar für das Barock im allgemeinen, aber für Rubens doch im be-

sonderen so charakteristisch ist. Gegenüber der fast scheuen Art, wie Josse Vyd sich vor seinem Gotte beugt, hat Yrsselius die Züge eines Geistlichen aus der Zeit, wo der Glaubensstreit in den Niederlanden noch sehr lebhaft war. Ohne finster und zelotisch zu wirken, zeugt das Antlitz des Antwerpener Prälaten doch von dem Glaubenseifer der Gegenreformation. So ist auch in der geistigen Behandlung des Dargestellten bei Rubens die Natürlichkeit insofern stärker geworden, als sie bei Eyck überhaupt sein konnte. Die Persönlichkeiten sprechen sich klarer, frischer und stärker aus.

Von einschneidender Bedeutung sind aber für unser Thema doch erst die Fragen, die sich aus der Beobachtung der Formensprache ergeben. Von der Wichtigkeit, die Josse Vyds Bildnis in der Geschichte der Porträtmalerei hat, braucht hier nicht erst gesprochen zu werden. Es gilt ja seit langem mit Recht als das erste lebensgroße Bildnis der neueren Malerei, wo der Realismus sich mit Macht und zugleich mit vollendeter Kunst geoffenbart hat. Josse Vyd ist mit einer Ausführlichkeit und Sachlichkeit, die man, ohne Gefahr der Übertreibung, ungeheuer nennen darf, in seiner geschlossenen Individualität geschildert, daß nur noch Jan van Eyck in dem Bildnis des Kanonikus Pala diese große Leistung übertroffen hat; allerdings ist es wahr, daß Palas Porträt dem des Josse Vyd so überlegen ist, daß das Stifterbildnis vom Genter Altar daneben noch besonders altertümlich erscheint. Jedoch haben wir die hieraus sich allenfalls ergebenden Folgerungen hier nicht zu behandeln. Für uns genügt es, festzustellen, daß das hohe Lob, das dem Bildnisse des Josse Vyd gespendet wird, vollauf berechtigt ist.

Man rühmt die fast bildhauerisch strenge Deutlichkeit der Formengebung, die Sicherheit, mit der nicht nur im allgemeinen die individuelle Erscheinung des Mannes wiedergegeben ist, sondern wie auch alle Details in vollster Schärfe herausgearbeitet wurden, z. B. das prachtvoll modellierte Ohr oder die erstaunlich treu gemalten Augen, oder endlich gar, wie Nebensächlichkeiten, z. B. die Warzen, dargestellt wurden. Diese Naturtreue wäre zu allen Zeiten eine bewundernswerte Leistung; aber sie ist es doch in hervor-

ragendem Maße bei einem Künstler, der die Grundlagen des realistischen Stiles erst schaffen mußte, und der keine Vorläufer hatte, die ihm auf dem Gebiete, wo er am größten war, sehr wesentliche Vorarbeiten geleistet hatten.

Über all dem dürfen wir nun nicht vergessen, daß ein großer Teil des Lobes, das man dem Bildnis des Josse Vyd spendet, wörtlich auch dem Porträt des Yrsselius gespendet werden kann. Auch hier wird die tatsächliche Erscheinung bis auf kleine Zufälligkeiten und Nebensächlichkeiten getreu wiedergegeben, und wenn man z. B. die Hände des Josse Vyd wegen der außerordentlich weit geführten Durchbildung bewundert, so muß man doch bei dem von Rubens gemalten Bilde die gleiche, jeden Fingernagel und jede Ader genau modellierende Art feststellen. Das ist das Wichtige am Problem, daß dieselben Eigenschaften bei den zwei Gemälden vorzuliegen scheinen, wenn man nur die kritische Analyse oder die Beschreibung liest, daß dagegen beim Vergleich der Gemälde selbst sich doch der ungemein große Unterschied sofort zeigt. Unsere Sprache und auch die Fach- und Atelierausdrücke reichen nicht hin, um ohne weiteres das zu bezeichnen, was die zwei Bilder trennt.

Realismus ist hier und Realismus ist dort: aber Eyck hat unter Naturtreue etwas anderes verstanden als Rubens; er hat auch eine ganz andere Technik als dieser und zwar nicht nur insofern, als er nach seiner ganz anders beschaffenen Eigenart selbstverständlich anderer Ausdrucksmittel bedurfte als Rubens, sondern deswegen, weil er in einer anderen Zeit lebte. Eyck geht, trotzdem er gewiß ein Farbenkünstler ersten Ranges gewesen ist, auf die bildhauerisch feste Form aus, Rubens dagegen liebt die malerische Weichheit. Bei Eyck stehen darum die einzelnen Teile, die an sich ganz meisterhaft aneinandergefügt sind, eben doch nur nebeneinander. Man sehe z. B., wie der Kopf so streng isoliert erscheint und dem Rumpf gewissermaßen aufgesetzt ist, während bei Rubens das Haupt des Yrsselius sozusagen in den Kragen der Kutte gesteckt ist, so daß es nun mit dem übrigen Teil des Porträts eine geschlossene Einheit bildet. Die Konturen der Kutte und des Kragens greifen in die Partien des Gesichtes über, was bei Eycks Bilde nicht der

Fall ist. Es wäre nun an sich nicht ausgeschlossen, daß die Tracht des Josse Vyd zu einem solchen Arrangement herausfordert: aber wenn man bedenkt, daß die Ärmelpartie, die Hände und die auf dem Boden aufgestauchten Gewandmassen ebenso behandelt sind, wenn man endlich bedenkt, daß bei der hier nicht abgebildeten Stifterin, die eine auf die Schultern herabfallende Haube trägt, der Kopf doch auf die gleiche Weise arrangiert ist, dann wird man wohl annehmen müssen, daß es sich hier um ein Prinzip handelt. Eyck strebt in der Tat nicht nur nach einer im Verhältnis zu Rubens bildhauerischen Form, insofern er eine ungemein feste Zeichnung hat, sondern auch die einzelnen Teile voneinander isoliert. Er kennt noch nicht den weichen malerischen Fluß; er hebt die Einzelheiten in scharf umrissenen Konturen heraus. Wunderbar ist es freilich, daß er trotzdem die organische Einheitlichkeit nicht verliert.

Was das Hervorheben der Einzelpartien bedeutet, sieht man vielleicht am besten an den Händen. Sie sind bei den zwei Männern zum Gebete gefaltet: aber Josse Vyd hebt die seinigen in einer fast ängstlichen Weise sehr hoch hinauf und dreht sie auch so, daß man die eine ganz, die andere wenigstens zum großen Teil sieht. Sie bilden eine auffällige Partie im Bildganzen. Nicht als ob Eyck hier ein Prunkstück hätte geben wollen, wie man das später bei so manchem niederländischen Künstler finden kann: aber immerhin sind sie neben dem Kopf mit besonderer Liebe durchgeführt und sie machen sich sehr nachdrücklich, übrigens im rein optischen Sinn auch mit gutem Grunde, als ein abstehender Teil des Körpers bemerkbar.

Diese Nachdrücklichkeit und scharfe Akzentuierung fehlt bei Rubens. Er hat die Hände mit einer bei ihm nicht häufig zu findenden Ausführlichkeit und Sorgfalt behandelt. Sie passen in ihrer faltigen, welken Magerkeit vorzüglich zu dem müden Kopf des alten Mannes, und man muß sich wohl sagen, daß Yrsselius zu der Zeit, wo ihn Rubens — wie es scheint nicht mehr nach dem Leben selbst — als hinfälligen Greis malte, solche Hände gehabt haben muß. Wenn Rubens nun in dieser Hinsicht die alte Forderung der Naturtreue, die seit Eycks Zeiten nie mehr ganz aus

der Entwicklungsgeschichte der Kunst verschwunden ist, aufrechthält, so hat er doch eine bequeme Zwanglosigkeit des Arrangements, die genau jenem Streben nach einfacher Natürlichkeit entspricht, das wir oben bereits als einen Hauptunterschied in der Auffassung der zwei Künstler beobachtet haben. Die Ängstlichkeit im Emporheben der Hände kennt er nicht mehr. Sie sind gerade nach vorwärts gehalten, ohne besondere Anstrengung, und sie sind außerdem im Bildganzen fast unauffällig angeordnet. Sie sprechen mit, weil sie nun einmal ein wesentliches Moment zur Charakterisierung der Situation bilden, aber sie sind nicht mehr so stark betont.

Die schwächere Betonung der Hände wird in ihrer Bedeutung besonders klar, wenn man die Mitra und den Hirtenstab zum Vergleich heranzieht. Beide sind gewiß nur Beiwerk, und Rubens hat ihnen selbst keinen höheren Wert als eben den des malerischen Zierats zugestanden: aber sie beleben die Bildfläche mit dem blitzenden, schimmernden Glanze des Metalles und mit dem krausen Reichtum der Ornamente in sehr interessanter Weise. Welch ein Unterschied gegen das umrahmende Beiwerk der architektonischen Dekoration bei Eyck! Dieser hat auch hier wieder für Festigkeit der Form gesorgt und alle Glieder in strenge Abhängigkeit voneinander gebracht. Rubens aber löst die Fläche in leuchtende, nebeneinandergestellte, rein malerisch behandelte Partien auf.

An sich sind ja diese Umrahmung bei Eyck und der Hirtenstab des Yrsselius Dinge, die man nicht gut miteinander vergleichen kann: aber sie eignen sich in bezug auf die Formengebung doch insofern dazu, als man am Bildnis des Josse Vyd nur die Schärfe der Zeichnung bei den Bögen und bei dem Maßwerk mit der flüssigen Art wie Rubens den Hirtenstab behandelt zu vergleichen braucht, um den Unterschied des Stils hervorragend deutlich zu erkennen. Welches Wunder an Nachahmung des Stofflichen würde Eyck geschaffen haben, wenn er den Hirtenstab gemacht hätte, wie hätte er mit dem Goldschmiede im Ziselieren der Form gewetteifert und wie massiv, vor allem wie stofflich in seiner ganzen Länge würde der Stab vor uns stehen. Von all dem hat Rubens

nichts gegeben als den energischen Schwung der Linienführung in dem kostbaren Erzeugnis des religiösen Kunstgewerbes und den Schimmer des glänzenden Metalles. Auch legt er keinen Wert darauf, den ganzen Stab zu zeigen. Dieser soll die eine Ecke des Bildes ähnlich wie das links angebrachte Wappen farbig beleben, allerdings in etwas stärkerer Weise: sobald die Aufgabe erfüllt ist, erlischt des Malers Interesse an ihm, und er verzichtet um so lieber darauf, den Schaft und das jedenfalls auch schön verzierte Endstück zu zeigen, als er durch dieses Abbrechen noch etwas an Leben und Beweglichkeit in das Bild bringt. Ähnliches gilt von der Mitra, die bei Eyck in dieser von Rubens gewählten Teilansicht gar nicht denkbar wäre.

Von Wert ist es endlich auch, zu beachten, daß der Stab in doppelter Weise benutzt ist, um Raumandeutungen zu geben. Er führt zwar nicht in die Tiefe des Bildes, aber er ist erstens nebst der Mitra so hinter dem Abt angeordnet, daß dieser dadurch räumlich bestimmt ist, und da er zweitens auch noch den Schatten an die Wand wirft, wo er sich in seinen Hauptformen abzeichnet, ist die Raumandeutung noch in sehr leichter malerischer Weise gehalten.

Sehr bemerkenswert ist nun auch die Gewandbehandlung. Bei Eyck sind die Falten alle sehr bestimmt ausgeführt, gewissermaßen in das Bild gegraben, ohne viel Rücksicht, wenn auch nicht ganz ohne allen Verzicht auf die Wirkung des Lichtes und der Schatten. Von der Faltengebung kann man aber bei Rubens eigentlich gar nicht sprechen, sondern nur von dem Wurf, in dem das geistliche Gewand so breit angeordnet ist. Die Massenverteilung spricht hier das Hauptwort. Die Falten sind wohl in sehr energischen Strichen da und dort betont, aber nicht wie bei Eyck, um eine einzelne Gewandpartie in ziselierender Weise noch besonders genau durchzumodellieren, sondern um die großen Hauptteile des Gewandes voneinander zu trennen. Dabei wird dann sehr viel Wert darauf gelegt, daß auch die Lichtverhältnisse klar ausgesprochen werden, wie das Licht sich z. B. in den tiefen Klüftungen verliert, wo das

Gewand sich bauscht, oder wie es auf den breiten Flächen bis zu deren Auflösung in Streifen auffällt.

Soweit es die Abbildungen erlauben, wurde hier der Vergleich zwischen den zwei Bildern durchgeführt. An den Originalen wäre ja noch viel mehr zu sagen: über die Altertümlichkeit des Eyckischen Stils auf der einen Seite und über den in Rubens' Zeit gemachten Fortschritt zur Freiheit auf der anderen Seite. Es genügt, wie man gesehen hat, wirklich nicht, nur vom Realismus zu sprechen; denn er kommt bei beiden Werken in glänzender Weise zur Geltung. Wesentlich ist es, zu zeigen, was die beiden großen Meister, trotzdem sie dasselbe Prinzip im allgemeinen verfolgt haben, doch nach Maßgabe ihrer Begabung und des Standes der Technik ihrer Zeit aus dem Abbild der Natur gemacht haben. Dazu kommt noch ein anderes Moment: wer kann den unendlichen Fortschritt leugnen, den Rubens über Eyck hinaus getan hat, und wer sieht nicht, daß Eycks Werk trotzdem untadelig ist! Aus der Gebundenheit des Zeitstils hat er eine herrliche künstlerische Tugend gemacht, indem er jene erhabene Strenge der Stilisierung wählte, die seine Werke trotz allem, was die späteren Zeiten an Fortschritt brachten, als unübertroffene Beispiele des gesundesten Realismus gelten läßt.

Der hier besprochene Fall kann, weil es sich nur um zwei Bilder und Künstler handelt, nur einen schwachen Begriff von der Vielseitigkeit des Inhaltes geben, der in dem Worte Realismus steckt und der in der Tat so unerschöpflich ist, wie die Natur selbst. Die Naturtreue des großen Antwerpeners erscheint uns ja selbst gegen den Stil seines jüngeren Zeitgenossen Rembrandt noch sehr gemäßigt, und wie viele neue Ansichten hat man seitdem der Natur abgewonnen!

Emersons Worte, die am Eingang dieses Aufsatzes stehen, scheinen mir durch die Gegenüberstellung der zwei Stifterbildnisse von Eyck und Rubens genügend gut illustriert zu sein, um sie auch auf die Kunst anzuwenden. Diese enge Verbindung, die zwischen den Meistern des 15. und 17. Jahrhunderts besteht, ist wohl bis jetzt zu wenig gewürdigt worden; denn es ist nicht die Zu-

gehörigkeit zur selben Rasse, die allein die zwei flämischen Hauptmeister verbindet, sondern sie haben sich ohne Zweifel sozusagen über die Kluft der Jahrhunderte hinweg die Hand gereicht. Es gibt solcher Fälle viel mehr, als man annimmt, und aus allen ihnen spricht immer wieder das große Gesetz von der Solidarität der menschlichen Kultur zu uns. Die Arbeit einer Generation, zumal einer so bedeutenden, wie die vom Anfang des 15. Jahrhunderts, ist viel zu groß, als daß alle ihre Früchte schon in der nächsten Zeit genutzt werden könnten. Vieles, und darunter manches vom Besten, bleibt für späte Zeiten in fortzeugender Lebenskraft aufbewahrt, dermaßen, daß wir für unser Sondergebiet sogar den Satz aufstellen dürfen, daß die großen Künstler aller noch so weit getrennten Stilperioden unter sich eine einzige Familie darstellen. Jan van Eyck ist in diesem Sinne nicht nur der Vorläufer von Rubens, sondern er ist auch sein Bruder.

DER KAMPF DER MEERGÖTTER VON MANTEGNA UND DÜRER

Unter den wenigen Kupferstichen, die Mantegna eigenhändig gemacht hat, befinden sich verhältnismäßig viele mit Darstellungen aus dem Kreise der antiken Mythologie. Eine dieser Kompositionen behandelt den Kampf von Meergöttern. Sie ist auf zwei Blatt, die sich ergänzen, verteilt. Früher glaubte man, daß sie nach einem Relief gemacht seien, das sich in Ravenna befindet und das für antik gehalten wurde. Es hat sich aber in neuerer Zeit herausgestellt, daß das Relief nach dem Stiche des Mantegna gemacht ist, und also dürfen wir auch die Komposition im wesentlichen als ein Werk des Meisters von Mantua ansehen. Sie wird um 1490 entstanden sein und war jedenfalls 1494 schon bekannt; denn aus diesem Jahre besitzt die Albertina in Wien eine von Dürer angefertigte Kopie nach jenem Blatt, das den rechten Teil der Komposition enthält.

Das ist insofern auch von Wichtigkeit, als Mantegnas Kupferstich und Dürers Nachzeichnung demnach zeitlich gar nicht weit getrennt sind. Sie sind Werke der gleichen Zeit, aber sie sind weit getrennt durch Alter und Nationalität der Künstler. Mantegna war ein Italiener, der viel von den Kunststätten seines Vaterlandes gesehen hatte und damals auf eine fast halbhundertjährige Tätigkeit zurückblicken konnte. Dürer war ein junger Deutscher, der wohl auch auf seiner Wanderschaft bereits viel gesehen hatte, als er jenes Blatt von Mantegna nachzeichnete: aber er war noch immer im Stadium der ersten Entwicklung. Er wollte noch lernen, weil er wußte, daß er noch nicht reif war. Mantegna aber mochte wohl bei jenem Blatte, wie bei so manchem anderen seiner Kupferstiche daran ge-

dacht haben, daß er damit für andere Künstler ein Vorbild schaffen würde. In der Tat ist das Blatt ja auch, wie wir gesehen haben, nicht nur von dem jungen Deutschen, sondern auch von einem italienischen Bildhauer kopiert worden, und zwar nicht allein in dem erwähnten Relief von Mantegna, sondern auch in einem in Bologna befindlichen Friese.

Dürer hatte nicht nur einen sehr ernsthaften, sondern einen sehr beweglichen Geist. Er hat das Gute genommen, wo er es gefunden hat, und so übte er Hand und Anschauung gern an dem, was große Vorgänger oder Zeitgenossen Bedeutendes geschaffen hatten. Das ist eine bekannte, aber häufig falsch ausgelegte Tatsache; denn soviel Dürer auch von andern Künstlern mit Eifer gelernt hatte, so ist er doch immer auch dann, wenn er wesentliche Motive von ihnen übernahm, Dürer selbst geblieben. Aller fremder Einfluß bedeutet in seiner Kunst viel weniger als seine persönliche Begabung. Auch der Einfluß der Italiener, selbst der des von ihm offenbar sehr hochgeschätzten Mantegna, steht weit dahinter zurück.

Hierfür ist die Nachzeichnung nach Mantegnas Stich von besonderem Belang. Dürer hat die Figuren sehr getreu und umständlich nachgezeichnet; aber was nun gleich von größter Wichtigkeit ist: nur die Figuren. Dagegen hat er die Szenerie, das Meer oder den Fluß und das Ufer, noch weniger berücksichtigt, als das Mantegna getan hat. Man könnte meinen, daß ihn eben nur die Figuren interessiert haben, aber bei einem Manne wie Dürer tut man doch gut, immer nach tieferen künstlerischen Erwägungen oder Möglichkeiten zu fragen. Es wird kaum ein Zweifel darüber bestehen können, daß ihm Mantegnas Behandlung der Wellen und der Pflanzen nicht zusagte. Sie ist in der Tat selbst für einen Kupferstich des 15. Jahrhunderts dürftig und schematisch. Die Wogen sind fast behandelt, als wenn sie flach ausgebreitete Haarflechten seien, und das Schilf ist ebenfalls sehr wenig studiert. Dürer verzichtete auf die Wiedergabe dieser Details, von denen er nichts lernen konnte, die er als ein Schüler des in Pflanzendarstellung ganz ausgezeichneten Wolgemuth auch viel besser zeichnen konnte, als das Man-

tegna getan hat. In der Tat sind die spärlichen Angaben, die Dürer über das Wasser, den Uferrand und das Röhricht in seiner Zeichnung gemacht hat, ungleich kräftiger, als das, was uns Mantegna von der Szenerie zeigt. Hierin liegt wohl schon ein Hauptunterschied zwischen dem deutschen Künstler, der berufen war, einer der besten Landschafter der Renaissance zu werden, und dem Italiener, der in diesem am Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Kupferstich noch immer der Anschauung seines Volkes folgte, das der Landschaft als solcher und um ihrer selbst willen in der Kunst nicht annähernd die Aufmerksamkeit geschenkt hatte, wie die Nordländer das taten. Die Italiener benutzten die Landschaft, um die Raumverhältnisse im Bilde perspektivisch festzulegen; aber sie hatten nicht das gleiche malerische Interesse an ihr, wie die Deutschen oder gar die Niederländer.

Wenn man nun in der Art, wie Dürer sich bei der Nachzeichnung von Mantegnas Kupferstich auf die Figuren beschränkte, bereits eine sehr berechtigte Wertschätzung seiner heimatlichen Kunst und seiner persönlichen Leistungsfähigkeit erblicken darf, so hat er sich auf beiden Figuren selbst ebenfalls nicht als Kopist im landesüblichen Sinne des Wortes gezeigt. Er hat sich zwar fast gar keine Abänderungen gestattet und ist in allem Wesentlichen dem Vorbild gefolgt, so wie er ja auch die Komposition als Ganzes übernommen hat. Aber er hat doch die Vortragsweise prinzipiell geändert. Dürer gibt alles mit eigenen Mitteln und mit denen der Nürnberger Schule wieder.

Wenn man nur Dürers Zeichnung hätte, würde man sich keinen Begriff von der Technik machen können, die Mantegna hier wie in allen seinen Kupferstichen angewendet hat. Die parallele Führung der Schraffierungsstriche ersetzt Dürer durchgehends durch die wesentlich freiere nordische Art, die Linien, zumal in den Schattenpartien, reichlich zu kreuzen, und statt der vorzugsweise geraden Striche nimmt er vielfach die heimische Manier auf, die Häkchen zur Modellierung und malerischen Belebung des Blattes zu verwenden. Das ist ein wesentlicher Unterschied. Dürer hat nicht eine völlig identische Wiederholung von Mantegnas Werk angestrebt.

Er hat an ihm nur die Körperformen studiert, so wie er sie zur selben Zeit schon am lebenden Menschen studierte.

Er muß sich dabei wohl bewußt gewesen sein, daß er etwas anderes machte als Mantegna, und hat auch offenbar diese ihm gewohnte heimische Technik mit Absicht beibehalten; denn wir besitzen noch eine zweite, auch in der Albertina befindliche Nachzeichnung nach einem Stich von Mantegna, die Dürer im gleichen Jahre gemacht hat, und diese zeigt dieselbe Technik, dieselbe Selbständigkeit im technischen Verfahren wie unsere Zeichnung. Man kann nicht annehmen, daß ihm entgangen sei, wie verschieden der von ihm erzielte Effekt von dem des Vorbildes sei. Also hat er einen bestimmten Zweck gehabt und hat jedenfalls nicht eine sklavische Kopie geben wollen.

Seine Absicht wird unmittelbar klar, wenn man seine Arbeit mit der des Mantegna in bezug auf ihre Entstehungszeit beurteilt. Obwohl die beiden Blätter kaum durch einen Zwischenraum von zehn Jahren getrennt sind, macht das Original einen wesentlich älteren Eindruck. Man sieht ihm deutlich an, daß sein Urheber die künstlerische Ausbildung noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten hat. Wir wissen zwar aus Parallelen mit andern Werken von Mantegnas Hand, die Entstehung auf die Zeit von 1480—1490 zu datieren: aber der enge Zusammenhang mit der Kunst von 1450—1460 bleibt offenkundig. Der Kupferstich ist reine Kunst vom mittleren Quattrocento.

Das ist bei Dürer nicht der Fall. Selbst wenn die Jahreszahl 1494 nicht auf seiner Zeichnung stünde, würde man sie doch als kurz vor 1500 entstanden ansehen und sie vielleicht sogar etwas später ansetzen, als sie wirklich entstanden ist. Nicht umsonst trägt der Seekentaur, der den Pferdeschädel gewissermaßen als Schild schwingt, den Typus der Engel in Dürers apokalyptischen Blättern, die 1498 erschienen und jedenfalls kurz vorher gezeichnet worden sind. Wenn Mantegnas Blatt noch auf die schon vor 1450 in Auftrag gegebenen Fresken in der Eremitani-Kapelle bei manchen Einzelheiten zurückweist, so ist bei Dürer alles vom Stile des spätesten 15. Jahrhunderts.

Der Umstand, daß die genannte Figur an die gewaltigen Engel der Apokalypse nicht nur erinnert, sondern ihnen fast gleich ist, darf als besonders wichtig gelten; denn auch sie ist im allgemeinen und fast überall auch im einzelnen Zug um Zug der von Mantegna nachgebildet. Es stimmt, mit Ausnahme von Kleinigkeiten, die aber schließlich doch nur scheinbar Kleinigkeiten sind, in den zwei Gestalten alles überein: Haltung, Bewegung, Bewaffnung und Körperform; selbst die Gesichtszüge hat Dürer nahezu wörtlich übernommen: trotzdem ist kein Mantegna aus Dürers Zeichnung geworden, sondern eine charakteristische Nürnberger pathetische Figur vom Ende des Quattrocento. Wenn man nichts über die Herkunft des Kopfes wüßte, so würde man ihn in die Wolgemutschule im allgemeinen und dann natürlich in Dürers Kreis setzen.

Das geht nun weit über das oben besprochene rein technische Gebiet hinaus und betrifft künstlerische, oder wenn man will, psychologische Fragen. Mantegnas Stil hat ein anderes Leben, als der von Dürer. Beide sind pathetisch: aber bei dem Italiener deckt die glänzende glatte Lava den Vulkan. Da ist alles gemäßigt und gebändigt. Selbst wenn die wilden halbtierischen Urnaturen der Seegötter im Streite aufeinanderstoßen, ist noch die vornehme Sitte des alten romanischen Kulturvolkes in Mantegnas Auffassung zu spüren. Die Leidenschaft des erbitterten Kampfes äußert sich nicht in rücksichtsloser Weise, und über dem Ganzen liegt noch eine gewisse halb feierliche Stimmung, die man trotz des Motivs vornehm nennen kann oder in Anbetracht der dargestellten Szene befangen nennen darf. Schon der Umstand, daß die Streiter keine recht tauglichen und gefährlichen Waffen führen, und daß die Frauen auf dem Rücken der Seekentauren sitzen bleiben und die eine sogar ohne besondere Beunruhigung auch in diesem heißen Moment ihre üppige Schönheit zur Schau stellt, gibt dem Ganzen den Charakter eines Scheinkampfes.

Bei Dürer nimmt sich der Vorgang doch viel bedrohlicher aus. Zwar hat er die Komposition nicht verändert: aber er hat den Ausdruck der Köpfe viel leidenschaftlicher gehalten, hat auch die Energie der Bewegungen verstärkt. Wieder ist es der Kämpfer mit

A. DÜRER
KAMPF DER MEERGÖTTER

WIEN
ALBERTINA

MANTEGNA
KAMPF DER SEEKENTAUREN

dem Pferdeschädel in der Hand, der mit seinem verkrampften Gesicht und den scharf blitzenden Augen jenes mächtige Pathos hat, das Dürers Stil gerade damals kennzeichnet. Aber es ist gar nicht dieses geistige Moment allein, in dem Dürer die größere Belebung gibt. Der Seekentaur zur Rechten ist in der gleichen Weise durchgearbeitet, und bei ihm wird es nun besonders offenbar, daß Dürer die körperliche Bewegung schärfer faßt. Die Schwerkraft seiner nach vorwärts geneigten Gestalt hat etwas Unwiderstehliches, und es ist charakteristisch, daß hierin Dürer das Motiv nicht ohne Veränderung von Mantegna genommen hat. Bei dem Italiener ist es der Kopf fast allein, der die Bewegung nach vorwärts macht, während Dürer die ganze Gestalt neigt. Es ist eine Drehung um wenige Grade: aber sie ist entscheidend und gibt der Figur etwas Unheimliches. Bei Mantegna aber ist es gerade diese Gestalt, die den Eindruck in uns erweckt, daß der Kampf nicht mehr als ein plötzliches Aufflammen der Leidenschaft in diesen primitiven, noch nicht an Selbstbeherrschung gewöhnten Naturen ist. Wenn schon überall bei dem italienischen Kupferstich sich der Einfluß der Antike geltend macht, so ist es doch gerade hier der Fall. Die Figur hat etwas sehr Edles. Bei Dürer aber ist sie der Typus eines wilden Mannes.

Diese Eigentümlichkeit spricht sich nun in verschiedenen, sehr interessanten Nebensächlichkeiten aus. Zunächst einmal sind die Haare bei Dürer ganz anders behandelt. Er folgt zwar im allgemeinen auch hier dem Italiener: aber er lockert die Haarmassen. Bei Mantegna sehen wir die knapp geschnittenen kurzen Locken. Sie liegen dem Kopf ziemlich fest an und haben die Motive von den antiken Statuen geholt. Aber bei Dürer spürt man von dieser antiken Haarbehandlung gar nichts mehr. Obschon die Locken wie auch sonst bei ihm sehr sauber und klar, fast möchte man sagen, schön gezeichnet sind, so haben sie etwas natürlich Flatterndes. Sie sind nicht mehr ziseliert und frisiert, wie bei Mantegna. Am meisten spürt man das bei dem älteren Kentauren.

Diesen Umstand trifft man nun durchgehends, und er stellt einen der wenigen Züge dar, wo Dürer sich von seinem Vorbild ganz unabhängig gehalten hat. Man achte nur darauf, wie Man-

tegna bei dem nackten Jüngling links, der auf seinem schön verzierten Horn zum Frieden bläst, die Haare bloß skizziert, sie ganz nebensächlich behandelt hat. Dürer dagegen hat sie weit ausgeführt, und durch sie erhält dann der Jüngling wiederum einen bei Dürer wohlbekannten, häufig in der Apokalypse und in seinen Handzeichnungen vorkommenden Typus. Noch mehr ist das der Fall bei der ältlichen Frau, die rechts auf dem Rücken ihres kämpfenden Mannes sitzt. Da hat Mantegna sich nicht recht glücklich mit der Aufgabe abgefunden. Das lang nach hinten wallende Haar der Frau hat er in einzelne Locken aufgelöst, die einzeln in der Luft zu flattern scheinen. Dürer sammelt sie wieder. Indem er aber dieses tut, überläßt er sich hier in sehr auffallender Weise seiner bekannten Freude am Ausspinnen von Ornamenten und verändert die ganze Partie des Blattes gründlich. Bei Mantegna wirkt sie etwas kahl und dünn. Bei Dürer wird sie dicht. Er füllt die ganze Fläche mit dem reichen Haar, das sich auch noch in den Schweif des Seeungeheuers schlingt.

Was man nun an diesen bis jetzt besprochenen Einzelheiten sieht, wiederholt sich durchgehends in der Behandlung der Körperformen. Mantegna hat alle Lichtpartien weiß gelassen und er hat dann auch die Schattenpartien dementsprechend glatt modelliert. So kommt etwas Marmormäßiges in die Formen, was sehr gut zu dem oft besprochenen und später in anderem Sinne zu behandelnden Umstande paßt, daß die ganze Gruppe bei ihm wie ein Relief wirkt. Diese Glätte hat Dürer nicht beibehalten. Er war zu sehr Nürnberger, wo die Malerei unter dem Eindruck der knorrigen Holzfiguren stand. So übernimmt er nun nicht die stilisierten, sehr einfachen Konturen von Mantegna. Er behält wohl immer das jeweilige Motiv der Haltung und Bewegung bei: aber die Linien werden bei ihm krauser und er gibt mehr Details als Mantegna.

Dürer hat offenbar das italienische Blatt kopiert, um seinen Stil an den großen Formen der südlichen Kunst zu bilden. Er hat auch einen nachhaltigen Einfluß davon erfahren, was man an seinen bekannten mythologischen Kupferstichen, besonders in der Behandlung der Frauenakte, noch lange danach sehen kann. Aber er war

doch zu sehr nordischer Realist, als daß er die romanische Vereinfachung der Formen so ohne weiteres hätte übernehmen können. Ein Arm bietet ihm nicht nur Gelegenheit, eine schön bewegte fließende Linie zu ziehen, sondern er ist auch ein scharf gegliederter Teil des Körpers, und diese Gliederung mag Dürer damals noch nicht missen. So hat er überall, was aber am besten bei dem älteren Seekentauren zu sehen ist, die Muskulatur viel reicher durchgebildet, er hat besonders die Hände, die er so gern gemalt und gezeichnet hat, ganz neu gestaltet. Man vergleiche nur, wie bei ihm die Hände und Finger viel energischer greifen, man sehe nur, wie die Hand des jüngeren Kämpfers, die den zersplitterten Stab faßt, bei Mantegna neben dem Handrücken nur den Zeigefinger und den Daumen sehen läßt, während bei Dürer die bekannte energische Faust des Nürnbergers gegeben ist und von den Fingern, die nach unten den Stab umklammern, viel mehr gezeigt wird, als bei Mantegna. Man beachte endlich die große Stofflichkeit, mit der Dürer zwischen den Händen der Frauen und der Männer unterscheidet. So hat Mantegna die Hand der rechts sitzenden Frau im Lichte weiß stehen gelassen und nur die Umrißlinien gezeichnet, während Dürer — was bei der verkleinerten Wiedergabe allerdings nicht gut zu beobachten ist — den weichen rundlichen Charakter der Frauenhand gerade im Gegensatz zu der rauhen ihres Gefährten sehr nachdrücklich betont hat.

Dürer hat nun überhaupt die Körper viel reichlicher durchmodelliert, und es ist sehr interessant, zu sehen, wie er die altertümliche, allzu plastische Stilisierung des Italieners aufgibt, um dafür die spätgotische Form seiner Heimat zu setzen. Aber er vertauscht doch nicht nur ein Extrem mit dem andern, sondern was er bringt, bedeutet einen wesentlichen Fortschritt über Mantegna hinaus. Das ist um so wichtiger, als die zwei Blätter nur wenige Jahre getrennt sind. Wenn es nämlich auch wahr ist, daß Mantegna eine mehr abgeklärte und künstlerisch reinere Auffassung hatte, als Dürer, weil er nun eben ein reifer Mann war und Dürer noch ein Novize, so hat der Deutsche doch alle Bewegungen leichter und selbstverständlicher gemacht. Das sieht man am besten an den Figuren im Hinter-

grunde, die nicht mehr wie bei Mantegna angespannt und gewissermaßen verzaubert dastehen, sondern eine große Natürlichkeit erreichen. Vor ihnen begreift man leicht, daß Dürer bald danach die apokalyptischen Reiter schuf, aber man möchte fast meinen, daß er die große gewaltige Freiheit dieser Meisterwerke seines Holzschnittstils eben im Verkehr mit Mantegnas Kunst gewonnen hat.

Auffallend ist allerdings der Umweg, den Dürer von dem Italiener weg über diese Nachzeichnungen zu den Gestalten der Apokalypse genommen hat. Er hat in mehr oder weniger unbewußtem, aber doch offenkundigem Streben Mantegnas Werk, wenn man so sagen darf, zu ent-antikisieren gesucht und zunächst einmal die Richtung auf das Volkstümliche genommen, das ja damals seiner Kunst noch ohnehin so nahe lag. In der Tat ist besonders der Mann in der Mitte, der die zwei Fische schwingt, fast eine Genrefigur zu nennen und gleicht in seiner nicht von Mantegna vorgebildeten derben Gestaltung und in dem Ausdruck des Kopfes genau echt Nürnberger Volkstypen, wie sie Dürer gerade damals in seinen frühesten Holzschnitten, z. B. im sogenannten Männerbad — um 1495 — geschaffen hat.

Es wird wohl nicht als Kritik des Kupferstiches von Mantegna aufzufassen sein, daß Dürer diese Umstilisierung vornahm und die Formen des Vorbildes gewissermaßen erweichte, aber er konnte nicht anders. Er handelte seinem inneren Wesen entsprechend, das ihn trieb, auf dem Boden deutscher Kunst, und nur auf diesem, eine große Art der Naturdarstellung zu schaffen, neu zu begründen. Er hat, wie man sieht, bei dem Italiener lernen wollen und ja auch wirklich viel von ihm gelernt: aber es war das doch nur ein Durchgangsstadium, und er hat als Schüler selbst bei dem engsten Anschluß, bei einer an Selbstverleugnung grenzenden Hingabe nun durch solche Abänderungen gezeigt, wie reich sein persönlicher Fond war, und wie innig er mit der Nürnberger Kunst verbunden war. Er studierte das italienische Blatt mit Verehrung, nicht nur mit Bewunderung, aber er sah es mit den Augen eines in der Schule Wolgemuts gebildeten Nürnbergers.

Diese heimische Art spricht sich unter anderem in einem charak-

teristischen Moment dahin aus, daß der Deutsche, wenn es irgend anging, der spätgotischen Freude am Ornament und an der goldschmiedemäßigen Verzierung nachgab. Man sehe nur wie einfach Mantegna die Schwimmhäute an den Beinen des rechten Seekentauren behandelt hat, und wie Dürer, der sie im allgemeinen treulich übernahm, sie schärfer ausgestaltete, auch durch kräftigere Betonung vom Gegensatz in Licht und Schatten weiter durchmodellierte. Oder man sehe wie Mantegna den linken Vorderfuß des jüngeren Kämpfers ins Wasser tauchen läßt, so daß er wie ein Stumpf abschneidet, während Dürer nochmals das Gelenk sehr nachdrücklich betont. So wurden ferner der Pferdeschädel, die Zieraten an der Trompete des links hinten stehenden Mannes und, wie schon erwähnt, das Haar der rechts sitzenden Frau in diesem Sinne von Dürer neu gestaltet, obschon er sich so sehr eng auch hier, wenigstens in der prinzipiellen Anordnung, an Mantegna gehalten hatte.

Die wesentlichste Abweichung aber betrifft den schon oben erwähnten Umstand, daß der Italiener sein Blatt in der Weise eines Reliefs behandelt hat. Das war für Dürer zu altertümlich, und so lockerte er die Komposition auf, gab mehr Raum und kam so zu einer Haltung, die nun im ganzen Arrangement, nicht nur in Einzelheiten dem Stil seiner Holzschnitte entspricht. Bei seiner Zeichnung würde man nie an eine Plastik denken, obschon er doch auch die Formen sehr unmalerisch auffasst. Er ging doch viel energischer auf die Renaissance zu, als Mantegna, der nur geholfen hat, sie vorzubereiten. Wenn Dürer also hier noch immer der gotische Künstler ist, so steht er in seinen jungen Jahren schon auf einem weiter nach der Renaissance zu vorgeschobenen Posten, als der Italiener, der damals wohl auf der Höhe seiner reichen Kunst stand, aber doch noch viele Eigentümlichkeiten des Stiles von der Mitte des 15. Jahrhunderts beibehalten hatte.

Wir haben in diesem Aufsatz zu zeigen versucht, wie Dürer seine Auffassung des menschlichen Körpers an dem italienischen Blatt gebildet hat; es bleibt nun noch das eine übrig, zu sagen, daß er sich, wie oben bemerkt, nur an die Figuren gehalten, und

daß er aus der Komposition keinen Bildgedanken gezogen hat. Das Arrangement ist recht willkürlich und wenig geschlossen, sogar weniger geschlossen, als bei Mantegna, wo die Reliefwirkung dem Ganzen doch einen gewissen Halt gibt. Wir wollen nun im nächsten Aufsatz Rubens dem Mantegna gegenüberstellen, wo sich zeigen wird, daß der große Niederländer mit der gleichen Bewunderung wie Dürer vor Mantegna tretend, doch wesentlich andere, und zwar bildmäßig zu verwertende Anregungen von ihm gewinnt.

CAESARS TRIUMPHZUG VON MANTEGNA UND RUBENS

Es hat ein großes Interesse, zu beobachten, wie verschieden derselbe Meister in verschiedenen Jahrhunderten aufgefaßt wird. Mantegna ist innerhalb der Kunst des italienischen Quattrocento zu einer solchen Höhe emporgestiegen, daß er die allgemeingültige Ehrenstellung eines Klassikers einnimmt. Er hat in allen folgenden Jahrhunderten als ein Meister gegolten, dessen Vorbild, wenn auch nicht nachahmenswert, so doch beachtenswert ist, und man weiß, wie bis auf den heutigen Tag das bekannte Bild in der Brera, der tote Christus in der merkwürdigen Verkürzung, noch immer selbst für hochmoderne Künstler Anregung gibt. Aber wenn nun Mantegna auch ein dermaßen großes Ansehen genießt, so haben doch ihm, wie jedem anderen Künstler, gegenüber, gerade wie auch gegenüber der Natur selbst, die einzelnen Epochen der Kunstgeschichte immer wieder einen neuen Standpunkt eingenommen. Er gibt dem einen Künstler diese Anregung, dem anderen jene. Darin liegt auch die Größe seiner Kunst, deren Bedeutung sich nicht damit erschöpfte, daß er nur einer bestimmten Zeit Genüge getan hat.

Wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, wie Dürer, der doch fast nahezu sogleich nach der Entstehung des Kupferstiches der kämpfenden Meergötter die eben besprochene Nachzeichnung gemacht hat, doch bereits schon wesentliche Umänderungen in der Form eintreten ließ; denn er war an Geburt mehr als ein Menschenalter jünger als Mantegna und gehörte also einer anderen künstlerischen Zeit an. So wird es uns nicht wundern, wenn Rubens, der nachweisbar auch das größte Interesse für Mantegna gehabt hat, nicht nur Veränderungen anbringt, die ihn von seinem Vorbilde scheiden, sondern daß er sich eben ganz anders zu dem Italiener stellt als Dürer.

Mantegna hatte um das Jahr 1490 für das alte Schloß in Mantua einen großen, aus neun Tafeln bestehenden Zyklus gemalt, der Cäsars Triumphzug darstellt. Die Bilder waren wohl als Dekoration der von Pilastern unterbrochenen Wand eines großen Saales gedacht, sind auch gelegentlich zur Dekoration eines Theatersaales verwendet worden; doch scheint es nicht, daß, wie früher gesagt wurde, sie als Bühnendekoration gedient haben oder auch nur als solche dienen sollten. Der Zyklus ist im Anfang des 17. Jahrhunderts in den Besitz des englischen Königs Karls I. gekommen und befindet sich seit langer Zeit in sehr vernachlässigtem, wenig erfreulichem Zustand im Schlosse von Hampton Court bei London. Er war hochberühmt, wie wir aus alten Nachrichten wissen und auch aus dem Umstande schließen dürfen, daß er in Reproduktionen viel verbreitet war. Rubens hat ihn noch in Mantua in seiner alten Schönheit gesehen und er hat nicht versäumt, eine der Tafeln zu einem Gemälde zu verwerten, das sich in der Londoner Nationalgalerie befindet. Dieses gehört der Frühzeit des Künstlers an. Sein Hauptinteresse beruht für uns wohl darauf, daß es uns den zukünftigen Großmeister der Antwerpener Malerschule in engem Kontakt mit Mantegna zeigt.

Wie eng nun auch diese Berührung ist, so haben wir doch hier wieder die gleiche Tatsache zu konstatieren wie bei Dürers Nachzeichnung nach Mantegnas Kupferstich. Der junge Künstler stellt sich trotz aller Verehrung sogleich seinem Vorbild selbständig gegenüber. Aber bei ihm treten die unterscheidenden Merkmale noch zahlreicher auf, was zum Teil, aber eben nur zum Teil daher kommt, daß Rubens bei einem Gemälde natürlich mehr Gelegenheit zu freierer Behandlung hatte als Dürer, der nur eine Zeichnung lieferte.

Wesentlich ist die Veränderung des Formates. Mantegna hatte das im 15. Jahrhundert so sehr beliebte hohe, fast quadratische Rechteck gewählt, das sich der Eigenart des gotischen Stiles, senkrecht gestellte Figuren zu verwenden, sehr gut anbequemte. Rubens aber als Barockkünstler verwendete ein breites Format, das nun hier auch besonders angezeigt war, weil es galt, einen langen Zug darzustellen. Auffallend ist aber zunächst, daß Rubens nicht etwa

RUBENS
CÄSARS TRIUMPHZUG

LONDON
NATIONALGALERIE

MANTEGNA
CÄSARS TRIUMPHZUG

HAMPTON-COURT

zwei von Mantegnas Originaltafeln zu einer einzigen verband, wobei er dann auch ein Breitbild bekommen hätte, sondern daß er nur die eine nahm, wo die mächtigen Elefanten daherschreiten. Dieser Komposition, die er ziemlich getreu übernommen hat, legte er dann eine andere vor, die da und dort wohl mantegneske, aus dem Triumphzug übernommene Motive aufweist, aber im wesentlichen reine Erfindung von Rubens selbst ist, und zwar so sehr, daß auch in einem seiner spätesten Werke, in dem Venusfest der Wiener Galerie sich sehr deutliche Anklänge an dieses frühe Bild finden. Es hat auch seinen guten Grund, daß Rubens nicht — was bei oberflächlicher Betrachtung das Natürliche zu sein scheint — einfach zwei Tafeln des Mantegna aneinander gestoßen und zu einer Einheit verschmolzen hat. Er würde dadurch nur in äußerlicher Weise das Breitformat bekommen haben: aber die aus lauter Senkrechten bestehende Komposition wäre doch bestehen geblieben. Es kam jedoch darauf an, eine freie Massenverteilung und Beweglichkeit zu schaffen, wie sie dem Barock entsprach, und so hat Rubens die eine Hälfte des Bildes neu erfunden.

Der Unterschied in der Kompositionsweise wird offenbar, wenn man die Verwendung der im Zuge mitgeführten Kandelaber für die Pechflammen bei den zwei Bildern vergleicht. In dem engen Raum bei Mantegna starren sie senkrecht in die Luft und sie wirken fast wie ein Gitter, durch das hindurch man den Hintergrund sieht. Bei Rubens verlieren sie sich im weiten Raum, auch in der vom Rauch dunstig gewordenen Atmosphäre. Bei Mantegna sind sie die lineare Fortsetzung der durch die Menschen und Tiere im Bilde wirkenden Vertikalen. Bei Rubens aber kann von einer solchen Weiterführung der Linien keine Rede sein.

Auch im landschaftlichen Hintergrunde macht sich die Rücksicht auf die dem Barock eigentümliche Gliederung nach der Breite bemerkbar. Bei Mantegna ragt links ein hohes turmartiges Gebäude empor und rechts eine schroffe Felsenklippe. Bei Rubens dagegen lagert links auf dem Hügel eine Gruppe antiker Tempel in sehr stark betonten Massen. Sie reichen bis in die Mitte des Bildes, und tun das ihrige, um die gotische Starrheit der Komposition des Man-

tegna aufzulösen. Die Art, wie sie nun verwendet sind, und wie sich rechts von ihnen und von dem Hügel nach abwärts ein freier, nur von Luft erfüllter Hintergrund eröffnet, ist bedeutungsvoll. An ihr zeigt sich, daß die Auffassung, die Rubens von der Gliederung nach der Breite hat, etwas anderes ist als die in der Renaissance übliche Horizontalgruppierung. Diese war sehr solid und kompakt, während das Barock auf eine leichtere Verteilung der Massen ausging und, wenn möglich, durch kräftige Diagonalen einen Zug von stürmischer Bewegung in die Komposition brachte.

Dieses unruhevolle, auch leidenschaftliche Wesen spricht sich an einer anderen vielbemerkten Abänderung besonders deutlich aus. Mantegna ließ im Zuge die gewaltige Phalanx der Elefanten marschieren, die in der Art tief in das Bild hineinschneidet, wie er sonst wohl, um Raum zu schaffen, eine mächtige Fassade eines Gebäudes oder die Säulenhalle eines Hofes schräg in das Bild stellt. Er brauchte dazu eine gewisse Ruhe der Tiere, die mit ihren riesigen Schädeln in enggeschlossener Reihe nebeneinander gehen.

Er hat sie auch als echter Quattrocentomaler mit einer großen Bestimmtheit, wenn auch nicht mit reich detaillierender Ausführlichkeit, gezeichnet. Es kam ihm darauf an, ein wenn auch nur im allgemeinen genaues Abbild der in Italien damals selten zu sehenden Tiere zu geben. Bei Rubens dagegen, der so gerne die Kämpfe von wilden Tieren dargestellt hat, wird die Elefantenschar unter Verzicht auf eine rein sachliche Darstellung in ziemlicher Unruhe dargestellt. Die großen Tiere werden als gefährlich gekennzeichnet.

Widerwillig schreiten sie daher und blicken tückisch aus den kleinen Augen. Der Elefant aber, der zu äußerst beim Beschauer vorbeigeht, wird durch einen Löwen, der mit anderen wilden Tieren auch als Siegesbeute mitgeführt wird, zur Wut gereizt. Drohend hebt er mit lautem Geschrei den Rüssel gegen das eine der Tiere, während der Löwe ihm mit dumpfem Groll lauernd naht. Bei Mantegna sind es aber zwei zahme, friedfertige Hammel, die mitgeführt werden und die eher gemütlich wirken. Dieser Umstand wiederholt sich dann bei dem letzten Elefanten am Ende

der Reihe insofern, als der Koloß mit weit zurückgeworfenem Rüssel und aufgerissenem Rachen seinem Verdruß über den Zwang, dem er unterliegt, Luft macht.

Das ist Barockkunst, die nach belebter Erzählung trachtet und oft auf ruhige Sachlichkeit verzichtet. Aber nun ist doch mit besonderem Nachdruck zu betonen, daß trotz derartiger Unwahrscheinlichkeiten Rubens die entschieden größere Naturkenntnis besessen hat. Was er die zornigen Tiere tun läßt, ist zwar der reine Manierismus, und der wütende Elefant ganz vorne ist auch in der Formbildung zu kraus und barock, als daß man von echter Naturtreue sprechen könnte: aber im ganzen hat Rubens die Erscheinung der Riesentiere doch glaubhafter behandelt als Mantegna, der nur sehr allgemein die bekannten Merkmale der Elefanten berücksichtigt hat. Der Italiener hat wohl mehr nach Vorbildern als nach dem Leben seine Kenntnis vom Körperbau der Elefanten gewinnen müssen.

Wie weit Mantegna hinter der Wirklichkeit des Lebens zurückbleibt oder, wenn man es in einer mehr anerkennenden Form ausdrücken will: wie weit Mantegnas Stilisierung sich über die Wirklichkeit des Lebens erhebt, und wieviel mehr Rubens der Natur näher kommt, sieht man vielleicht am deutlichsten an dem hübschen jungen Mann, der das vor den Elefanten schreitende Rinderpaar führt. Er ist eine echt mantegneske Erfindung, die ihresgleichen z. B. in den schönen tanzenden Musen auf dem berühmten Pariser Bilde hat. Wenn sich irgendwo der große Mantuaner als ein Künstler von feinster poetischer Kraft bewährt hat, dann tat er es in diesen Figuren, wo sich entzückende jugendliche Frische und untrügliche Sicherheit des künstlerischen Gefühles so merkwürdig miteinander verbinden.

Man sieht kaum noch eine Nachwirkung seiner Beschäftigung mit antiker Kunst, so sehr hat er alles im Stil des 15. Jahrhunderts gehalten, und doch ist diese Figur, wie der ganze Zyklus, gesättigt von lauter Erinnerungen an griechische und römische Plastik. Es ist ja überhaupt eine auffallende Tatsache, daß Mantegna, der sich so viel mit antiker Kunst beschäftigt hat und selbst ein kleines Museum von antiken Kunstwerken besaß, doch in diesem Triumph-

zuge von Julius Cäsar zum erstenmal ein Thema aus der alten Geschichte aufgriff, also erst zu einer Zeit, wo er ein ganz reifer Mann war und sozusagen nicht mehr besorgen mußte, ein sklavischer Nachahmer der griechischen und römischen Kunstwerke zu werden.

Diese innere Freiheit verrät die schöne Figur, von der wir gerade sprechen: im Gegensatz zu der sonst mitunter so gewaltsamen Art Mantegnas ist sie zwar in den einander widersprechenden Bewegungen stark gebändigt und ist doch zu gleicher Zeit leicht in der Haltung. Der junge Mann geht im Schritte neben dem festlich aufgeputzten Gespann, etwas preziös die rechte Hand hebend, mit der Linken aber den herabhängenden Zügel haltend, und wendet, während er nach vorwärts weiterschreitet, den Kopf zurück, um irgend etwas in der hinter ihm kommenden Gruppe zu sehen. Was seine Aufmerksamkeit erregt, wissen wir nicht und wir dürfen sogar annehmen, daß Mantegna keinen tieferen Grund für diese Bewegung hatte.

Die Figur ist ein echtes Prunkstück des Quattrocentostils; sie soll gesehen werden, aber sie soll nichts sagen und erzählen. Sie wird zur Schau gestellt, wie auch der ganze Festzug ein Gepränge ist, das jener Zeit besonders lieb gewesen ist. Es ist ja kein Zufall, daß die Künstler solche Festzüge gerne darstellten. Mantegna hat wohl manchen der im 15. Jahrhundert bei den Italienern beliebten symbolischen Züge gesehen. Sein ganzer Zyklus ist aus dieser Volkssitte zum mindesten ebensoweit zu erklären, wie aus seiner Beschäftigung mit antiker Kunst und Kultur. Die schöne Figur des jungen Mannes aber ist nun, ohne irgendwie hohl und äußerlich zu sein, nur ein Teil solch einer festlichen Schaustellung. Daher kommt es auch, daß man schwer erkennen kann, ob sie schreitet oder stille hält. Sie ist auf der Schwebe zwischen beidem und ist insofern, obschon sie gewiß nicht starr wirkt, doch gewissermaßen regungslos und in ihrer Haltung plötzlich fixiert.

Rubens hat den großen Wert dieser Gestalt wohl erkannt; denn er hat sie mit einer größeren Treue in seine Komposition übernommen als die übrigen Gestalten: aber er hat ihre Bewegung

zunächst erklärt. Er gibt einen Grund dafür an, warum der Jüngling nach rückwärts schaut. Es kann kein Zweifel sein, daß das zornige Brüllen der wilden Bestien hinter ihm seine Aufmerksamkeit erregt, und man möchte fast glauben, daß Rubens das Motiv vom Streit der wilden Tiere eigens deswegen in das Bild gebracht habe, um dem schönen Jüngling erst das rechte Leben zu geben; denn nun ist dieser nicht mehr nur zur Schau gestellt wie z. B. die Trophäen, jetzt ist er Teil einer Handlung. Ihn geht es ja vor allem an, ob die Tiere sich beruhigen werden oder ob er, der unmittelbar vor ihnen schreitende wehrlose Fußgänger nicht gar ein Opfer ihres Zankes werden wird. Aber so weit wird es ja wohl nicht kommen. Rubens liebte das Heitere im edelsten Sinne des Wortes, und so dient die blühende, herrliche Gestalt als ein Mittel der Beruhigung inmitten des nach der Art des Barocks zunächst doch etwas krassen Effektes, den Rubens durch den Groll der Tiere in das Ganze gebracht hat. Jedenfalls hat er aber nun auch eine Art Verbindung der einzelnen Teile der Komposition von Mantegna erreicht; denn ebenso wie der Führer, so fährt auch das Gespann erschreckt auf, und das eine der beiden Tiere wendet ebenfalls in Unruhe den Kopf nach hinten. An Stelle des ruhigen Tieres, das Mantegna gebildet und nach Quattrocentoart eng genug in den Zug gepreßt hatte, gibt auch Rubens hier wieder eine in ihrer Haltung erklärte, individuell bewegte Erscheinung. Man sieht, daß es doch keine äußerliche Spielerei gewesen ist, als er an Stelle der braven Hammel des Mantegna die wilden Tiere setzte.

An Mantegnas Stil wird zwar gewöhnlich mit einem für die Malerei wenig glücklich gewählten Ausdruck „die Plastik“ gelobt. Es verlohnt sich nun, die Jünglingsfigur daraufhin mit der Nachbildung zu vergleichen, und man wird sehen, daß Rubens, dessen Raumbehandlung doch mancherlei Schwächen hatte, dieser Figur, wie überhaupt der ganzen Gruppe eine wesentlich größere Anschaulichkeit auch in räumlicher Beziehung verliehen hat. In solcher Hinsicht macht es schon viel aus, daß Mantegna in der von ihm gern angewendeten Anordnung zugunsten einer mehr überraschenden als wirklich klaren und übersichtlichen Anordnung die Figuren so

hart an den Rand gestellt hat, daß sie gewissermaßen auf dem Bildrahmen stehen.

Rubens hat mit gutem Geschmack ein Stück Straße vorgelegt und den Zug damit in die Tiefe gerückt. Das hat den Vorzug, daß bei dem Barockmaler um die Figuren, wenn auch nicht Luft nach unserem heutigen Begriffe, aber doch immerhin jenes unbestimmte Etwas geht, das man früher ambiente nannte. Dagegen hat die Gruppierung bei Mantegna trotz der großen perspektivischen Künste etwas Reliefmäßiges und eine besondere Art von Unbeweglichkeit, die ein Charakteristikum des Mantuaners ist.

Wenn man all das an der Übersichtlichkeit des Arrangements, die einen Vorzug von Rubens' Bilde ausmacht, konstatieren kann, so fällt es nun dort bei dem besprochenen Jüngling vor allem ins Auge. Rubens hat ihn ganz getreu, fast Strich um Strich nach Mantegna kopiert, aber er hat ihm eine ganz andere Völligkeit gegeben. Er hat ihn nicht etwa üppiger gebildet: aber er hat die medaillenmäßige Schärfe beseitigt. An Stelle der Flächen, die Mantegna herausarbeitet, um an ihnen den Blick z. B. über die Brust weg in die Tiefe des Bildes zu lenken, gibt Rubens die voll und weich im Rund gehaltene Figur, die als Ganzes in den freien Raum gestellt ist.

Das mag zum Teil mit der Technik zusammenhängen. Mantegna hat jede einzelne Falte scharf eingegraben, und hat jeden einzelnen Körperteil fest umrissen, während Rubens die Farbenmassen gegeneinanderstellt und die Zeichnung weniger nachdrücklich, aber auch weniger auffallend handhabt. Es stehen sich hier die mehr bildhauerische Art des Quattrocento und die mehr malerische des Barocks gegenüber. Aber diese technischen Details sind es nicht allein, die die zwei Figuren trennen. Bei Mantegna ist trotz aller bewundernswerten Größe der Anschauung kein rechter Fluß in der Zeichnung, dagegen ist bei Rubens alles ineinander gezogen. Die Arbeit des Mantuaners ist trotz allen Naturstudiums eine „Kunstfigur" gegenüber der zwar idealschönen, aber doch unmittelbar möglichen Erscheinung bei Rubens.

Damit hängt nun auch zusammen, daß bei Mantegna eine rechte

Beweglichkeit und Gelenkigkeit nicht gegeben ist. Der junge Mann ist wie festgebannt, während das Gegenstück ungemein frei, fast zitternd in seiner Bewegung ist. Das gilt nun auch von der ganzen Komposition, die bei Mantegna reliefmäßig wirkt, und zwar nicht nur im vorhin angegebenen Sinne, sondern auch insofern, als das eigentliche Hauptmotiv: das Vorwärtsdringen des riesigen Zuges nicht recht zum Ausdruck kommt. Rubens aber hat diese Aufgabe so vorzüglich gelöst, wie sie in einem Bilde überhaupt gelöst werden kann. Schon dadurch, daß er die Komposition der Figuren von rechts nach links, also in der Zugrichtung, gewissermaßen zuspitzt, aber auch dadurch, daß er die vielen bald mehr, bald minder lebhaft bewegten Gestalten einreiht, hat er den Drang nach vorwärts sichtbar, ja fast fühlbar gemacht. Bei Mantegna aber scheinen die Gestalten durch die immer wieder angebrachten vertikalen Hemmnisse festgehalten zu werden. Sie sind alle viel zu sehr in ihrer Eigenart stark herausgearbeitet, um sich dem Ganzen leicht einzuordnen.

Dieser Mangel an Unterordnung nimmt Mantegnas Gestalten auch viel von der Anschaulichkeit, die eben nur durch Zwanglosigkeit erreicht werden kann. Man vergleiche dafür auf den zwei Bildern nur die im Motiv so ausgezeichnete Gestalt des Jünglings, der sich hoch oben mit der Flamme des Kandelabers zu tun macht. Bei Mantegna ist es eine nach der Weise der Gotik oder Frührenaissance tänzelnde Figur, die in recht gewaltsamer Art unsere Aufmerksamkeit erregt, vielleicht deswegen, weil sie nicht gut motiviert ist. Sie steht auch so weit am Bildrand vorn, daß die Phantasie die Idee nicht verfolgen kann, daß durch irgendeine Bewegung oder ein unvorhergesehenes Ereignis der Jüngling nur ein ganz klein wenig noch weiter nach vorne treten könnte. Er würde aus dem Bilde fallen. Bei Rubens aber steht er frei und bequem im luftigen Raum, sozusagen wohlgesichert, und seine Haltung hat jene Glaubwürdigkeit und Selbstverständlichkeit, die allein dem Kunstwerk den Charakter der Natürlichkeit geben kann. Das Gezwungene von Mantegnas Bewegungsmotiv hat Rubens ausgeschaltet: aber man muß sich doch immer dessen eingedenk bleiben, daß Mantegna die Gestalt dem Rubens vorgebildet hat.

Mantegna ist eben ein schöpferischer Geist von seltener Originalität gewesen.

Wenn wir nun weniger darauf achten wollen, was Rubens aus seinem Vorbilde gemacht hat, als vielmehr darauf, wie er als Mantegnanachahmer sich zu Dürer als Mantegnanachahmer stellt, so ist vielleicht das Wichtigste, daß der Deutsche sich vorzugsweise mit der Umarbeitung der einzelnen figürlichen Motive beschäftigt hat und im übrigen an Mantegnas Komposition wenig gerührt hat. Dürer gehört einer Zeit an, die noch mit der Erforschung der einfachsten Tatsachen der Natur zu tun hatte. Darüber ist Rubens weit hinaus. Hier beginnt bereits die glückliche Verwertung der durch lange Vorarbeit von vielen Generationen gewonnenen Resultate zu höheren malerischen Leistungen. Rubens nimmt manches besonders schöne Einzelmotiv mit sichtlichem Eifer auf und gestaltet es nach seiner Weise um: aber das sind vereinzelte Fälle gegenüber dem Umstande, daß Rubens sich nur die Komposition als Ganzes angeeignet hat. Er hat aus der scharfgezeichneten Tafel des Italieners ein malerisches Ensemble, ein Gemälde gemacht und er hat, um das tun zu können, sich nicht vor großen Umgestaltungen und Erweiterungen gescheut. Ihm gegenüber erscheint Dürer fast als ein sorgsamer Kopist und als der lernbegierige Schüler.

Zum Schlusse sei noch auf ein Moment hingewiesen, das gerade bei der Gegenüberstellung dieser zwei Werke von größtem Belang ist. Man kann wohl nicht zweifeln, daß alles, was Rubens an Mantegnas Erfindung abgeändert hat, Verbesserungen sind und zwar nicht nur im Sinne des ziemlich einseitigen Barockgeschmackes. Rubens hat Zusammenhang in die Gruppen und Figuren gebracht. Das ist ein entschiedener Fortschritt. Rubens zeigt auch überall die größere Kenntnis der natürlichen Formen, bei Mensch und Tier, in der Landschaft und in den toten Geräten; aber trotz alledem ist auch in ihrem kläglichen Erhaltungszustand Mantegnas Tafel ungleich imposanter: nicht nur, weil sie wesentlich umfangreicher ist, sondern wegen der strengen Konsequenz des Stiles. Mantegnas Werk ist die Tat eines reifen Künstlers: aber Rubens' Umarbeitung ist ein früher Versuch eines Genies, das freilich seine Reifezeit

erst viel später erleben wird. Was aber besonders interessant ist, betrifft die Sachlichkeit. Den Festzug als solchen hat Mantegna trotz vieler Unfreiheiten in der Bewegung wesentlich besser und sachlicher herausgearbeitet; denn er hat solche Züge wohl oft gesehen. Rubens dagegen hat ein Bild geschaffen, wo er Dinge schildert, die er nicht aus eigener Erfahrung kannte. Darum hat er auch gerade, wenn er z. B. durch den Hader der Tiere einige Belebung in die Komposition bringen wollte, nicht dem Manierismus und Bombast ausweichen können, der eine fatale Beigabe im Stile des Barocks ist. Trotzdem hat er selbst wohl viel Wert auf seine Studie nach Mantegna gelegt, die ihm in mehrfacher Hinsicht ein liebes Erinnerungszeichen an den glücklichen Aufenthalt in Italien war. Er hat sie nicht weggegeben und so fand sie sich bei seinem Tode noch in seinem Besitz. Diese große Wertschätzung ist wohl kaum zufällig und jedenfalls ist sie berechtigt; denn das Bild ist eine Kraftprobe ersten Ranges.

DER GNADENSTUHL VON DÜRER UND RIBERA

Eine der berühmtesten Kompositionen von Dürer ist der große Dreifaltigkeitsholzschnitt von 1511, auch der Gnadenstuhl genannt. Er behandelt das alte Thema in solch kunstvoller Weise, daß das wunderschöne Blatt noch lange danach immer wieder nachgeahmt worden ist. Es ist zwar eine Arbeit, wo Dürers Individualität sich klar ausgesprochen hat: aber es ist auch zugleich eine typische Komposition der deutschen Renaissance. Ihr wird hier das gleiche Sujet gegenübergestellt, wie es Ribera in einem bekannten Bilde des Prado behandelt hat, das allerdings im Eskorial in einem noch besseren Exemplar vorkommt. An sich hat es ja etwas Bedenkliches, einen Holzschnitt und ein Gemälde einander gegenüberzustellen; aber da es sich hier nicht darum handelt, das eine auf Kosten des anderen zu preisen, und da nur solche Züge besprochen werden sollen, die mit der Farbe nichts zu tun haben, so möge dieser eine Ausnahmefall gestattet werden.

Im Jahre 1511 ist für Dürer die Renaissancebewegung schon in vollem Gange. Seit Beginn des Jahres 1507 war er aus Venedig wieder nach Nürnberg zurückgekehrt und hat in einer nicht geringen Anzahl von Werken gezeigt, daß er zwar gewiß nicht verwelscht war, daß er aber mit dem neuen Geiste der Zeit ging. So gehört der Gnadenstuhl, der 1511 geschaffen oder fertiggestellt wurde, schon der Renaissance an; aber da die deutsche Renaissance so viel Gotisches beibehalten, beziehungsweise in sehr schonender Form weiterentwickelt hatte, so blieb in dem Blatte vieles von der Quattrocentokunst bestehen, was die gleichzeitige italienische Kunst bereits endgültig abgetan hatte.

Der zierliche knitterige Schnörkelstil der Spätgotik wird zwar nicht in der Gestalt fortgeführt, wie er sich um 1490 gezeigt hatte, aber er

leitete zu einer krausen, vielbewegten Ornamentik über, die im Norden besonders wucherte und dort, selbst wenn antike oder italienische Motive von ihr verwendet wurden, ein ganz anderes Aussehen der Kunstwerke bewirkte, als das im Süden der Fall war. Unser Blatt ist ein sehr schönes Beispiel dafür. Welch eine Fülle von Ziermotiven feinster Ziselierung ist in den Gewändern, den Flügeln und den Wolken ausgebreitet. Selbst über Christi Leib geht dieser Reichtum. Aber all die vielen reizvollen Details sind nichts als eine mehr oder weniger belangvolle, modische Belebung der Oberfläche. Die Formen sind ganz klar und offen, wie das nun eben derselbe Leib Christi zeigt. Freilich kann die gewaltige Bedeutung dieser Figur keine Reproduktion, zumal wenn sie verkleinert ist, erkennen lassen: aber man kann schon an der Art, wie sich der Leichnam gegen den Körper von Gott-Vater, mehr als es bei einem Toten glaubhaft ist, sozusagen stemmt, ermessen, daß hier eine große Kraft arbeitet. Die Gestalt hat etwas Übermenschliches, Göttliches schon in ihren Ausmessungen.

Die gotische Zierlichkeit, von der oben die Rede war, und die mit den unvermeidlichen Umänderungen in die Renaissance übergegangen ist, war in mancher Hinsicht eine Folge des Strebens nach lebhafter Darstellungsweise. Sie stand der ruhevollen, mittelalterlichen Einfachheit gegenüber als ein Protest der regsamen Wirklichkeit, die sich nicht für immer aus der künstlerischen Betrachtung ausschließen lassen wollte: aber sie gab noch nicht die Wirklichkeit, sie gab auch nicht echtes Leben, im günstigsten Falle legte sie sich, wie bei diesem prachtvollen Holzschnitt, als ein Schleier über die Formen und Bewegungen. Darum mußte dieses kokette, pretiöse Wesen in dem Moment fallen, wo die Kunst die große Wahrheit und die Freiheit der Bewegungen mit größerer Treue bilden gelernt hatte: das war im Barock Ereignis geworden. Und nun präsentiert sich dieselbe Szene bei Ribera im Sinne dieser neuen Zeit in der Weise, daß das neckische Gewand der gotischen Zierformen abgefallen ist: alles zeigt sich nachdrucksvoll und einfach.

Dabei ist wohl zu beobachten, daß, ebenso wie die von der Gotik des Quattrocento eingeführte Rücksicht auf größere Wirklichkeit der

Darstellung jahrhundertelang und im Barock noch nachgewirkt hat, so auch das Streben nach lebendigerer Haltung nun erst recht stark geworden ist. Die spezifisch gotischen Formen und Schnörkel mußten freilich beseitigt werden; aber der innere Sinn blieb und so kehrt sich das Verhältnis schließlich um. Während man bei Dürer mit Erstaunen, auch wohl mit Ehrfurcht die große Macht der Gestaltung neben dem zunächst sich vordrängenden, fast manierierten Vielerlei der Zierformen sieht, ist bei Ribera, d. h. im Stil des 17. Jahrhunderts, auffallend, wie trotz der viel einfacher gewordenen Form nun das Leben erst recht sich in starken Bewegungen äußert. Die Komposition ist ganz anders geworden.

An sich verwenden Dürer und Ribera das gleiche Schema. Es ist alles schon bei dem Deutschen vorhanden, was auch der Spanier noch bringt. Gott-Vater hält den Leichnam des Sohnes in den Armen und auf dem Schoße, und die heilige Taube wohnt der feierlichen Szene bei. Die himmlischen Heerscharen der Engel umringen klagend die heilige Gruppe. Aber die Komposition ist bei Dürer vollständig von der des Ribera verschieden, so vollständig, daß man erst durch eingehendes Vergleichen die eben konstatierte Tatsache feststellen kann.

Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, daß Dürer die Engel ganz anders auffaßt und in viel größerer Anzahl verwendet als Ribera. Das Motiv der Klage um Christus wird von ihm auf eine mehr pathetische Weise behandelt, entsprechend dem Streben der Renaissance nach stark akzentuierter Erzählung. Die Engel sind zwar teilweise von einschmeichelnder, jugendlicher Schönheit, aber manche sind in den stark betonten Formen doch sehr gewaltig; besonders fällt in dieser Hinsicht der links stehende auf, der Christus am Arme faßt, und noch viele Erinnerungen an die markigen Gestalten der Apokalypse aufweist. Die Engelschar treibt nun, psychologisch und auch rein formal gesprochen, die Hauptgruppe sozusagen nach vorne. Diese hebt sich in starkem Relief aus der Umgebung heraus und wirkt dann angesichts der ohnehin schon wuchtig behandelten Engelgruppe doppelt kräftig. Es liegt etwas Monumentales in dieser Steigerung des Effekts.

Dürer steht in solch heroischer Auffassung nicht nur persönlich, sondern als Erscheinung seiner Zeit dem Spanier gegenüber, der als ein Meister des 17. Jahrhunderts das Psychologische noch mehr herausarbeitet, aber um dessentwillen auf solche durch die formale Anordnung gewonnene Steigerung verzichtet. Ribera schlägt einen einzigen, aber sehr vollen Akkord an. Er verzichtet auf die Fülle der Nebenpersonen. Er kann die Engel, die nun einmal ikonographisch gefordert werden, nicht gut entbehren. Sie gehören zum Motiv, nicht nur insofern, als sie die Klage der Bewohner des Himmels zu versinnbildlichen haben, sondern auch, weil sie das Leichentuch tragen müssen, auf dem Christus ruht. Aber sie treten nicht mehr in so unmittelbaren Zusammenhang mit der Erzählung. Sie sind gewissermaßen nur malerischer Schmuck der Bildfläche, und wir werden sehen, daß sie in dieser Beziehung sehr viel bedeuten. Sie haben ein schon von Dürer aufgenommenes Problem weiter zu verfolgen und zu Ende zu führen. Aber trotz ihrer Bedeutung für die kunstgeschichtliche Entwicklung sind sie eben nur Begleiterscheinung.

Das Interesse des Bildes gründet sich bei Ribera, soweit der Inhalt in Betracht kommt, ganz wesentlich auf die Darstellung des göttlichen Vaters, der in tiefem Schmerz seinen einzigen Sohn, an dem er so lange sein Wohlgefallen hatte, nun als hilflose Leiche vor sich auf seinem Schoße liegen sieht und sich mit ihm der andächtigen Menschheit in der erhabenen lichtumflossenen Vision zeigt. Das ist eine Vereinfachung und zugleich, wie so oft, eine Vertiefung. Bei aller Größe von Dürers Formensprache und bei aller ergreifenden Tiefe der Empfindung trifft man doch eine gewisse Geziertheit, die der unmittelbaren Wirkung wohl bei vielen Beschauern Eintrag tut. Man muß mit Dürer vertraut sein und ihn sehr lieb haben, um nicht die vorsichtige Bedachtsamkeit von Gott-Vater als allzu milde und den Ausdruck von Christi Kopf als zu schmerzvoll zu empfinden. Es sind das die Ablenkungen, die Dürers Stil so häufig um das Ziel, das er ja stets erreicht, doch erst herumgehen lassen, und die es noch heute vielen schwer machen, dem großen Künstler auf allen seinen reichverschlungenen Wegen zu folgen. Sein Holzschnitt

ist wohl großartiger als Riberas Gemälde: aber der Spanier arbeitet verständlicher und geht direkter auf den Kern der Erzählung ein. So ist nun in dem abgeklärten und doch kummervollen Haupte Gott-Vaters eine äußerst ansprechende väterliche Stimmung, die über den allgemeinen, von Dürer übernommenen Typus hinaus das rein Menschliche — wenn dieses Wort hier erlaubt ist — am Motiv klarer erkennen läßt als bei Dürer. Das ist nun aber einer der Gegensätze zwischen der Art der Renaissance und der des Barocks.

Es kann in bezug auf die gerade besprochene Tatsache die Meinung geteilt sein. Man mag in Riberas Auffassung, rein entwicklungsgeschichtlich gesprochen, den Fortschritt sehen oder — was ich tue — trotz dieses Fortschrittes die Wucht von Dürer vorziehen; in anderer Hinsicht aber liegt ein wesentlicher Fortschritt zugunsten der späteren Zeit und damit des Spaniers vor. Das betrifft die Behandlung der Szenerie als einer in den Lüften gedachten Situation. Hier kommt Dürer, der vom Luftproblem noch keine klare Vorstellung hatte, nicht über den altertümlichen Reliefstil hinaus, und er kann das Schweben der Gestalten und der Gesamtgruppe nicht darstellen. Er macht es unserem Verstande klar, indem er Wolken und Windgötter zeichnet und vor allem die Personifikationen der Winde mit besonderer Liebe außerordentlich geistvoll und fein zeichnet: aber Luft hat er doch nicht gegeben, und nicht einmal den Raum, in dem die Gruppe schwebt. Der Holzschnitt könnte ganz gut als ein Vorbild für ein Relief gedacht sein, wie er denn in der Tat wirklich auch in der deutschen Skulptur der Zeit ohne besondere Umänderungen nachgeahmt worden ist.

Die Komposition des Spaniers dagegen ist rein malerisch und sie könnte wohl nicht gut in der Plastik nachgebildet werden. Dafür ist dem Luftproblem zu viel Aufmerksamkeit geschenkt. Obwohl Ribera lange nicht so viel Angaben darüber macht, daß eine in den Lüften schwebende visionäre Szene dargestellt ist, so fühlen wir es ohne weiteres, daß die Gruppe nicht auf festem Boden stehen kann oder soll. Die Engel sprechen nicht, wie Dürers Windgötter, zu unserem Verstand, sind keine symbolischen Faktoren, sondern sie fliegen tatsächlich; der eine rechts tummelt sich vielleicht sogar

zu fröhlich in dem freien Element der Luft. Die leuchtende Glorie des Himmels verbindet sich nun auch noch mit dieser Behandlung des Luftproblems, und so kommen endlich die lebhaften Interessen des Barocks an der Lichtführung im Bilde zur Geltung. Auch diesen Faktor, der von einer realistischen Auffassung des Motivs als wesentlich empfunden werden muß, hat Dürer ganz außer acht gelassen, und zwar nicht deswegen, weil er im Holzschnitte absichtlich darauf verzichtet hätte, sondern weil er eben von den künstlerischen Tendenzen seiner Zeit nicht dazu aufgefordert war. Er hat ja im gleichen Jahre 1511, wo er den Holzschnitt signiert hat, das große Dreifaltigkeitsbild für die Landauerkapelle in Nürnberg fertiggestellt, das jetzt einen der größten Schätze des Wiener Hofmuseums bildet, und er hat auch im Gemälde auf Luft und Licht wenig oder, genau genommen, gar nicht geachtet.

Es ist das ein schöner Schulfall, um zu zeigen, wie im Laufe der Jahrhunderte die Kunst ein technisches oder, wenn man lieber will, künstlerisches Problem nach dem andern bei der Behandlung der gleichbleibenden Motive hervorholt. Die Größe eines Stiles beruht immer unter anderem auch auf der Einseitigkeit der Auffassung. Die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts haben viele Aufgaben, die notwendigerweise von der Malerei zu behandeln waren, gar nicht angeschnitten und sie einer späteren Zeit überlassen.

Der Umstand, daß Ribera die Komposition mit Rücksicht auf das Luftproblem anordnete, hat mancherlei Konsequenzen: vor allen Dingen in bezug auf das Verhältnis von Gott-Vater zu seinem Sohne. Dürer blieb bei dem vertikalen gotischen, wenn wir so sagen wollen, statuarischen Arrangement. Die Köpfe der zwei göttlichen Personen stehen eng, sogar allzu eng beieinander, wie das schon bei den Kompositionen derselben Gruppe im 15. Jahrhundert der Fall gewesen ist. Der Leichnam Christi entspricht auch der bis dahin üblichen Bildung des Kruzifixus, und nur weniges in seiner leicht zur Seite geschobenen Haltung, vor allem bei den Beinen, deutet darauf hin, daß er vom Kreuze abgenommen ist und sich jetzt in einer nicht mehr so starren Lage befindet.

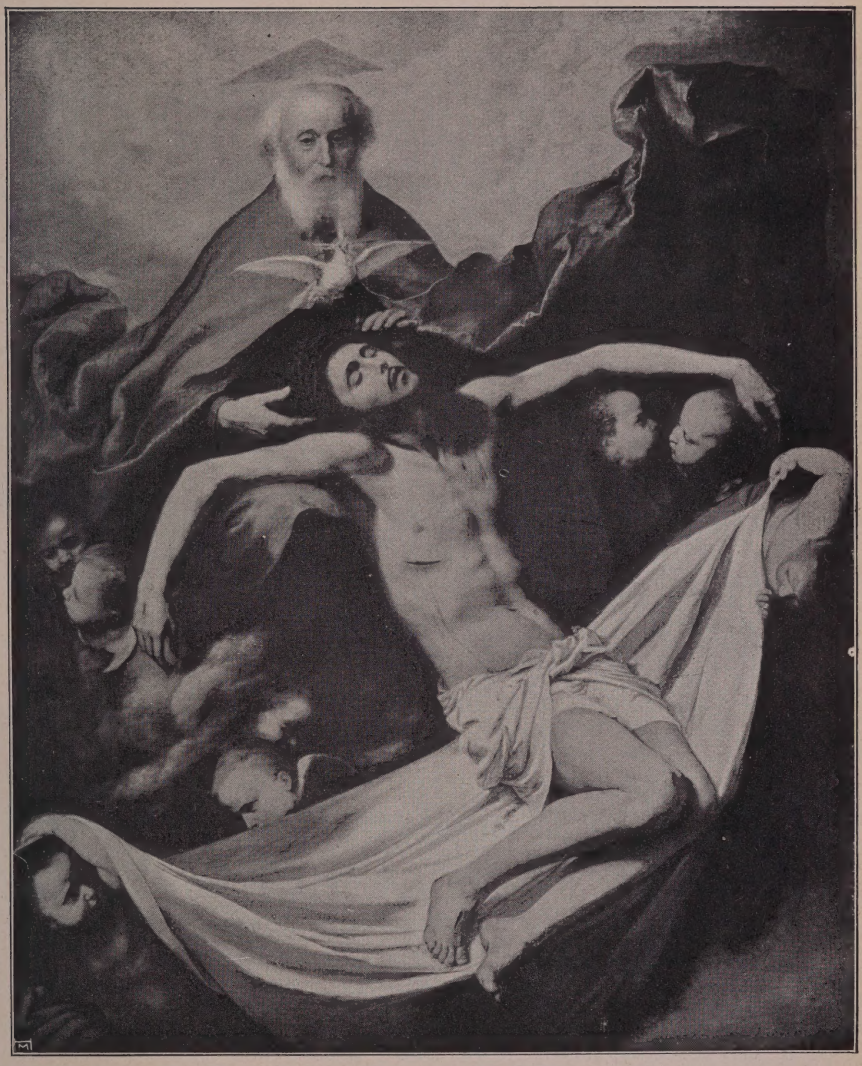
Ribera aber kann diese streng fixierten Linien und die allzu

enge Anordnung nicht mehr brauchen. Wo so viel Bedacht auf die Charakterisierung des unendlichen Raumes genommen ist, da müssen die Figuren locker angeordnet werden und dürfen nicht mehr so eng aneinandergebunden, fast möchte man sagen, geschmiedet sein. Der Zusammenhalt der Gestalten, der ja im Motiv der Dreifaltigkeit schon von wegen des Dogmas gegeben ist, muß gewahrt werden, aber er wird auf andere Weise erreicht. Das Licht hält die Gruppe zusammen und außerdem geben die Gewänder in ihrem wallenden Faltenzug, gibt endlich auch das Leichentuch genügend deutliche Hinweise. Aber des plastischen Zusammenschweißens, das Dürer noch von der alten gotischen Zeit übernommen hatte, bedurfte es für Ribera nicht mehr.

Gerade bei den eben erwähnten Gewändern macht sich der prinzipielle Umschwung in den Gewohnheiten der zwei Stile sehr stark geltend. Dürer läßt aus den eben angeführten Gründen Gott-Vater den Leichnam Christi zu sich heraufziehen, so daß dieser unter den Achseln festgehalten wird. Er braucht nicht von unten auf gestützt zu werden, und so hängen die Füße frei in der Luft. Bei Ribera ist infolge der Auflockerung eine Stützung der Fußpartie nötig geworden, und so unterfangen die Engel den Körper mit dem Leichentuch, das ihn, der von Gott-Vater so gut wie nicht gehalten wird, vor dem Herabgleiten bewahrt.

Dieses Tuch, das von Ribera ganz neu in die Komposition eingeführt wird, ist nun für die Verteilung der Massen und des Lichtes im spanischen Bilde von größter Bedeutung. Es zieht sich quer durch das Gemälde und schafft in seiner breiten, hellbeleuchteten Fläche die kraftvolle Diagonale, die das Barock liebt und die auch sonst in der Anordnung der spanischen Tafel immer wiederkehrt. Gerade dem visionären Charakter der Szene gegenüber, der ja etwas traumhaft Ruhiges an sich hat, war es für den Meister des unruhevollen 17. Jahrhunderts fast nötig, auch Motive von einiger Lebhaftigkeit zu erfinden, und dazu boten ihm die teils von den Engeln breit gezogenen, teils im Spiel der Luft flatternden Gewänder die erwünschte Gelegenheit.

Die Folgerichtigkeit, mit der sich ein Umstand aus dem andern



RIBERA
DER GNADENSTUHL

MADRID
PRADO

ALBRECHT DÜRER
DER GNADENSTUHL

ergibt, beweist zwar, daß Riberas Stil oder vielmehr der Barockstil eine historische Notwendigkeit gewesen ist: aber das darf uns nicht abhalten zu beobachten, daß der Spanier das, was er mit so viel Richtigkeit und Konsequenz sagt, doch nicht in ganz ungezwungener Weise vorträgt. Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind, und wenn wir schon einmal dem Künstler das Recht einräumen, eine von ihm nie erschaute wunderbare Vision bildlich darzustellen, dann nehmen wir es wohl nicht so genau mit dem Verfolgen aller Details. Das Leichentuch mag eine malerische Notwendigkeit sein, aber es hat etwas recht Prosaisches an sich und ist — wenn ich mich nicht täusche — ohne viel Skrupel aus den Darstellungen der Kreuzabnahme in das Motiv des Dreifaltigkeitsbildes übernommen worden; hier aber fehlt ihm die Berechtigung. Derartiges zu verfolgen ist von großem Interesse, weil sich darin zeigt, daß auch in der Kunst ein Übermaß von Logik schädlich sein kann.

Es empfiehlt sich gerade von solchem Gedankengang aus, Dürers Behandlung der entsprechenden Gewandpartien zu vergleichen. Den breiten Zug des Spaniers kennt er noch nicht. Ein hoch in die Lüfte wirbelndes Gewand, wie den Mantel bei Riberas Gott-Vater, hat Dürer nicht in seine Komposition gebracht, und ein solches Motiv würde auch in der Tat den monumentalen Bau des Blattes sehr stören. Im Gegensatz zu diesem stürmischen Wesen nehmen Dürers Engel den Mantel von Gott-Vater ruhig auf und halten ihn feierlich zur Seite, als ob sie wie Diakone eine festliche Kirchenhandlung zu begleiten und den Ornat eines Prälaten prunkvoll zu entfalten hätten. Dieses wundervolle Ausbreiten ist vielleicht nicht zu begründen, wenn man die moralische und reale Situation erwägt: aber es ist bester Geschmack der Renaissance und von großer künstlerischer Erhabenheit.

Dem entspricht nun auch bei Dürer die zwar etwas knitterige, aber sehr energische, an Leonardos prachtvolle Gewandstudien erinnernde Drapierung des Untergewandes, das über den Knien liegt und von da in langem, schließlich allerdings gar zu zierlichem Wurf ausläuft, endlich in breiten Streifen wie eine Goldschmiedearbeit über den Wolken liegt. Eine solche Verbindung von Ernsthaftigkeit und

Lieblichkeit hat eine frühere Zeit wohl für Manierismus bei Dürer genommen, weil ihr in der Tat die durch die Logik zu kontrollierende Berechtigung fehlt, die wir bei Riberas Gewandbehandlung gefunden haben. Heute scheint nun wieder die Zeit gekommen zu sein, wo man den Künstlern es gern zugesteht, daß sie solche Eigenmächtigkeiten begehen, und wo man nur nach dem Geschmack fragt, mit dem sie ihren Ideen oder vielleicht sogar nur ihren Launen nachgehen. In Hinsicht des Geschmackes aber, des Sinnes für edle, starke und sogleich muntere Linienführung ist das Gewand bei Dürer einem Auge, das Sinn für Rhythmus der Zeichnung hat, geradezu herrlich. Es fehlt wohl der malerische Schwung: aber der lag nicht in der Zeit.

Es wäre zum Schlusse noch ein Wort über die Art zu sagen, wie Christi Leichnam in den zwei Werken arrangiert worden ist. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß Dürer bei der herkömmlichen, noch vorzugsweise plastischen Auffassung des Kruzifixus stehen geblieben ist. Allerdings hat er, seinem ornamentalen System zuliebe, gewisse Verschiebungen vorgenommen, die — das Wort ist freilich hart — etwas Leichtfüßiges in die Haltung bringen, was an den Beinen uns einigermaßen auffällt. Ebenso sind die Arme nicht etwa hilflos oder steif, sondern launenvoll abgebogen, was gerade, wie der allzu melodische Schwung der Hüften, ebenfalls sehr auffallend wirkt. Vor allem hat Dürer auf das Stoffliche keine Rücksicht genommen. Sein Christus ist sozusagen nur im abstrakten Sinne richtig an Formenbildung: aber er besteht nicht aus Knochen und Fleisch.

Dem gegenüber hat der zur Virtuosität neigende Spanier besonderen Wert auf die von ihm so gern gepflegte Fleischbehandlung gelegt oder vielmehr auf die rein malerische Darstellung, wie der von der glänzenden Haut bedeckte Leib im Schimmer des Lichtes erscheint. Dementsprechend ist dann die Haltung des Körpers weniger sonderbar als bei Dürer: aber merkwürdigerweise hat Ribera gerade bei diesem Motiv den Mangel an großem Stil erst recht bekundet. Die eingeknickten Beine Christi sind freilich an sich mit bewunderungswerter Realistik gemalt und an den Füßen, besonders

an der höchst detaillierten Zeichnung der Zehen erkennt man den großen Virtuosen, der über eine vollkommene Technik verfügte, aber es ist nun einmal doch etwas Störendes an der Art, wie die Beine des Toten abgebogen sind. Es ist das um so verwunderlicher, als bei den weit ausgebreiteten Armen, die noch in der Leichenstarre zu sein scheinen, das Motiv der Kreuzigung festgehalten ist. Das gezierte Wesen von Dürers Stil fehlt, dagegen ist die Unnatur einer auf die Spitze getriebenen Realistik hier ebenso stark, wenn auch in anderen Formen, zu beobachten, wie wir sie in dem Kapitel über Roymerswales Geldwechsler schon besprochen haben. Freilich ist gegen Roymerswale gerade ein höchst bezeichnender Fortschritt zu bemerken: bei den Manieristen des 16. Jahrhunderts wirkt die Naturalistik an sich schon unglaubwürdig und allzu hart, während Riberas Form völlig echt ist und nur durch das bizarre Arrangement befremdlich wird.

Das Streben des Barocks nach neuer Komposition, nach dem noch nie Dagewesenen in lebendiger Anordnung und in drastischen Effekten der Beleuchtung hebt bei Ribera die Vorzüge der Errungenschaften der neu einsetzenden Blüte realistischer Kunst teilweise auf. Dadurch erscheint Dürers Christus trotz der in mancher Hinsicht störenden Reminiszenzen an die pretiösen Allüren der Spätgotik doch reiner im Stil. Was an dem Holzschnitt auffallend erscheint, sind gewissermaßen nur Schlacken, die den Wert der Goldstufe nicht beeinträchtigen können. Es ist sogar eine Frage, ob nicht gerade diese Eigentümlichkeiten notwendig sind. Sie gehören auch zu dem, was Dürers Zeichnung so köstlich und mannigfaltig macht. Wenn er versucht, sie wegzulassen, verfällt ja oft genug sein Stil in das Kalte und ausgerechnet Korrekte.

Im folgenden Abschnitte soll nun das gleiche Problem behandelt werden, indem zwei reife, in ihrer Art gleich großartige Meisterwerke sich gegenübertreten: das Venusfest des Tizian im Prado von Madrid und das Venusfest von Rubens in dem Wiener Hofmuseum.

DAS VENUSFEST VON TIZIAN UND RUBENS

Gegen 1516 malte Rubens die erste seiner berühmten Tafeln für das Studio des Herzogs von Ferrara: das Venusfest, das sich jetzt im Prado von Madrid befindet. Es ist nach der Weise der sogenannten Frühwerke des Künstlers mit großer Sorgfalt durchgeführt; wir tun aber gut, uns dessen eingedenk zu sein, daß Tizian damals schon in den Dreißigern stand und ein fertiger Meister war. Ein Jugendwerk im eigentlichen Sinne des Wortes ist das Venusfest also nicht. Allerdings hat der große Künstler dann noch zwei Menschenalter lang gemalt und späterhin solche Umwandlungen in seinem Stil und in seiner Technik erlebt, daß das Venusfest im Verhältnis zu diesen — aber nur in diesem Sinne — als eine frühe Arbeit erscheint.

Das Bild ist bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien geblieben und galt als eines der großen Meisterwerke des Venezianers. Ganze Generationen von Künstlern haben sich sozusagen an ihm gebildet, und es klingt nicht übertrieben, daß Domenichino geweint haben soll, als das Bild aus Italien entführt wurde. Auch Rubens hat es noch in Italien gesehen und einen so starken Eindruck von ihm bekommen, daß er wichtige Teile daraus zu einem seiner spätesten Hauptwerke, zu dem prachtvollen Venusfeste der Wiener Hofgalerie verwendet hat. Wenn nun auch Tizian sich in diesem Gemälde als ein Führer der Renaissance erwiesen und wenn er darin eine typische Meisterleistung der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts geschaffen hat, so ist es doch eine Tatsache, daß er den gesamten Plan und viele Einzelheiten der Komposition von einem antiken Schriftsteller übernommen hat. In den berühmten Bildbeschreibungen des Philostratos, eines griechischen

RUBENS
VENUSFEST

WIEN
HOFMUSEUM

TIZIAN
VENUSFEST

MADRID
PRADO

Rhetors zur Zeit des Kaisers Caracalla, findet sich die Angabe über ein antikes Gemälde, das der Schriftsteller in Neapel gesehen zu haben vorgibt und das alle Elemente von Tizians Gemälde enthält, so wie der Venezianer zu dem Gegenstück des Venusfestes, zur Ariadne in der Londoner Nationalgalerie sich sehr genau an ein Gedicht von Catullus gehalten hat.

Man hegt heute sehr berechtigte Zweifel, ob die Bilder, die Philostratos beschreibt, wirklich existiert haben, und ob er nicht nur sogenannte Stilübungen in seinem „Eikones" gegeben hat: aber das hat für uns insofern hier keinen Belang, als eben Philostratos aus der Kenntnis der antiken Kunst heraus geschrieben hat, und daß Tizian, wie auch seine Zeit, die Beschreibung so auffaßte, daß ein wirklich existierendes antikes Gemälde ihr zugrunde gelegen habe. Es handelt sich also um eine bewußte Nachahmung, oder vorsichtiger ausgedrückt, Neuschöpfung einer antiken Komposition. Ob Tizian das freiwillig getan hat, oder ob er vom Herzog dazu veranlaßt wurde, wie ja auch in der Renaissance die Künstler so einem gelinden Druck unterzogen wurden, hat eben keinen Belang für uns. Die Tatsache steht fest, daß Tizians Bild in den wesentlichen Zügen genau mit dem Texte des Philostratos übereinstimmt.

So scheint es also, daß dieser überaus originelle Geist in dem gegebenen Falle sich unter fremden Einfluß fast widerstandslos gebeugt hätte: es scheint nur so. In der Tat hatte Tizian ja nur den Text vor sich und mußte die Formen selbst erfinden, und das Staunenswerte ist, daß er sie so erfand, als ob er niemals eine antike Figur gesehen hätte. Was er malt, ist reine Venezianer Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Das ist für unsere Zwecke in dem vorliegenden Aufsatz das Wichtigste; denn auch das, was Rubens in seinem Wiener Bilde gibt, ist reine flämische Kunst, um die Jahre 1630—1640. Beide Bilder sind nationale Werke.

Rubens hat unstreitig sehr viel von Tizian übernommen. Der Kern der Darstellung ist der gleiche: die Amoretten spielen unter dem Schutze der Venus, deren Statue über ihnen aufragt. Mänaden stürmen von links in das Bild herein. Auch im Detail wird man dann manches Motiv aus Tizian bei Rubens wiederfinden,

z. B. die zwei Amoretten, die im Vordergrunde sich so zärtlich umfassen und der Welt und des um sie brausenden Jubels gar nicht gedenken.

Soweit herrscht ziemlich große Übereinstimmung: aber Rubens hat sich im übrigen dieselben Freiheiten genommen, wie wir sie auch bei seiner Umbildung von Cäsars Triumphzug in der Komposition von Mantegna zu besprechen hatten. Hier wie dort hatte Rubens ein Bild vor sich, das nahezu quadratisch ist, und jedesmals änderte er das Format dahin um, daß er ein Breitbild schuf. Es ist das kein Zufall, sondern entspricht den Gewohnheiten des Barocks, der die ruhige Stetigkeit nicht liebte, für die das in sich ausgeglichene Quadrat so passend ist. Die bequeme, sogar breitspurige Behaglichkeit des 17. Jahrhunderts so gut wie die Freude an weit ausgreifenden Bewegungen lassen das Breitformat einem Manne von dem Temperamente des Rubens besonders erwünscht erscheinen. So hat er auch hier wie bei Cäsars Triumphzug, der Hauptszene, die er aus seinem Vorbild übernommen hatte, noch eine frei erfundene vorgelegt, den Tanz der Satyren und Mänaden auf der linken Seite, von dem wir hier nicht weiter zu sprechen haben.

Nachdem Rubens das Format dermaßen erweitert und die Erzählung bereichert hatte, konnte er auch die Szenerie im Sinne seiner Zeit ausbauen. Er war ein Niederländer des 17. Jahrhunderts und hat als solcher der Landschaft, zumal in seinen Spätwerken, viel Raum in seinen Bildern zugestanden. Er kam ja freilich erst in verhältnismäßig sehr später Zeit dazu, sie um ihrer selbst willen zu pflegen, aber sie bedeutete bei ihm doch mehr als selbst bei einem Venezianer aus Giorgiones Zeit. Das will viel sagen, aber ein Blick auf die zwei Bilder zeigt, daß Tizian, der doch in der Tat den Vorgang im Freien darstellt, der Landschaft nicht mehr Recht gegeben hat, als er aus Gründen des Raumes und des Kolorits mußte. Abgesehen von der wunderschönen Baumgruppe, hat er die Landschaft zur Belebung und Schmückung des Hintergrundes verwendet und die Szene könnte ebensogut in einem Tempelhof vor sich gehen wie im Freien.

Anders ist das bei Rubens. Das 16. Jahrhundert hatte nicht

umsonst so viele Landschaftsmaler hervorgebracht. Ihr Erbe hat Rubens angetreten und hat aus ihren Versuchen, die genau genommen nur Stofferweiterungen des künstlerischen Gebiets bedeuten und sich selten zu großen dauernden Leistungen erhoben, die Grundlagen für seine erstaunlich großartigen, dekorativen Landschaften gewonnen. Die Umgebung bedeutet bei ihm unendlich viel mehr als bei Tizian. Man möchte fast sagen, daß dem Niederländer aus der zweiten Blüteperiode der realistischen Malerei bei diesem doch rein mythologischen Gemälde die Schilderung des heiligen Hains die Hauptsache gewesen sei. Alles, was Rubens zeigt, ist diesem Hauptmotiv untergeordnet. Tizian hat aus der Landschaft nun die Gelegenheit gezogen, das herrliche Grün und Blau in sein Bild einzuführen und die strahlende Glut des südlichen Sonnenlichtes für die Entfaltung der hellsten Farben bei den nackten Leibern zu verwerten. Aber Rubens nimmt die Landschaft als Basis für alles: für Farbe, Licht, Luft und die ausgelassene Freiheit der heiteren Bewegung.

Mit dieser Umänderung erreicht er dann die Auflockerung des Baues der Komposition, die dem Barock gegenüber der Renaissance eigentümlich ist und die auch Ribera gegenüber Dürer gegeben hatte. Aber wenn man nun bei Ribera trotz der Anerkennung des Fortschrittes doch sich die geschlossene Fertigkeit von Dürers Komposition zurückwünscht, so wird man hier zugeben müssen, daß Rubens den in Tizians Komposition noch eng beieinander liegenden Motiven zur völligen Freiheit verholfen, und daß er das auf vollkommen künstlerische Weise getan hat. Man wird deswegen Tizians herrliches Kinderfest nicht herabsetzen. Es kommt ja auch hier der leider so wenig beachtete Grundsatz zur Geltung, daß innerhalb jedes Stiles ganz große Meisterwerke geschaffen werden können, und daß, wenn in einer frühen Zeit etwas Vollkommenes gemacht worden ist, das wohl in technischer Hinsicht später übertroffen werden kann, aber trotzdem vollkommen bleibt und als Kunstwerk dem späteren, wenn auch noch so fortschrittlichen Werk ebenbürtig ist. Giotto und Rembrandt sind gleich groß, so gut wie Tizian und Rubens.

Die Lockerung der Komposition ist eine innere Notwendigkeit für einen Künstler gewesen, der wie Rubens die malerische Aufgabe des Bildes so viel realistischer auffaßte als Tizian. Darum sehen wir die Konsequenzen dieses Prinzips sich in der Verteilung und Behandlung der Hauptgruppen ebenfalls aussprechen. Tizian bedeckt den größten Teil des Bodens mit der köstlichen Amorettenschar, die sozusagen wie die Pilze nebeneinander aufgeschossen sind. Er läßt keine Unklarheit aufkommen: aber hat immerhin doch die kleinen Schelme bis zur Grenze der Möglichkeit nahe zusammengerückt. Sie wirken als Masse ganz großartig und besonders stark sogar, wenn man die unzähligen weißen Leiber als die Lichteinheit betrachtet, die sie nach Tizians Absicht auch sein sollen: aber eine gewisse Altertümlichkeit ist insofern vorhanden, als keine kräftig disponierende Bewegung durch die Gruppe geht. Jedes einzelne Figürchen, jede einzelne Gruppe ist mit echter Künstlerfreude liebevoll durchgeführt. Aber man muß sie gewissermaßen heraussuchen. Es sind lauter herzige Idyllen: aber — wenn das nicht frevelhaft zu sagen ist — es sind ihrer zu viele. Die Beschreibung, die Philostratos gegeben hatte, und an die sich Tizian nun einmal halten mußte, war von wenig lebhafter Art und hat all diese reizenden Motive in frostige Allegorien umgedeutet, daß der Venezianer, obschon er den vollen Reichtum Giorgionesker Poesie hier auftat, doch die Nachwirkung der Allegorie nicht ganz los wurde. Die kindlichen Eroten sollen das Liebesleben der Erwachsenen symbolisieren, und reizend wie das Spiel ist, so ist es doch nicht ein absichtsloses kindliches Treiben.

Rubens hat das Altertümliche, das sowohl in der formalen Behandlung wie in der allegorischen Auffassung liegt, offenbar störend empfunden, obschon doch er viel mehr Allegorien gemalt hat als Tizian. Er löst die Gruppen auf und behält nur wenige der Motive von Philostratos und Tizian bei. Er ersetzt die vielen Einzelexistenzen durch den einheitlichen Reigen, den die Amoretten um Venus und ihre Dienerinnen schlingen. Damit ist die Komposition des Originals völlig umgeändert und, wenn das Neue nicht so schön wäre, möchte man sagen, sie sei zerstört.

Aber man darf eine so gründliche Umänderung als einen Beweis dafür ansehen, daß es für Rubens eine Unmöglichkeit war, bei Tizians Form stehenzubleiben. Und das ist auch ganz natürlich; denn wenn schon jedermann wohl Tizians Erotenspiele, die ihresgleichen in der ganzen Kunstgeschichte nicht mehr haben, dem häufig vorkommenden Amorettenreigen von Rubens vorziehen wird, so ist es doch ein Fortschritt zu geschlossener Wirkung, daß der Barockkünstler die Venusstatue nun zum Mittelpunkt des Ganzen gemacht hat.

Dieser Punkt ist von grundsätzlicher Wichtigkeit; denn es handelt sich, wie man sieht, bei der Umbildung nicht allein darum, daß Rubens die vielen poetischen Idyllen des Renaissancekünstlers durch den Schwung des Amorettentanzes ersetzt, sondern daß er den Sinn des ganzen Festes auch in dem straff zusammengefaßten Bildgedanken ausspricht. Bei Tizian ist in der Tat die Erotengruppe wichtiger als die Feier der Venus. Bei ihm steht die Statue abseits und hat mehr Bedeutung für den Bau des Gemäldes als für die spielenden Kinder, die sich ja auch gar nicht um die Statue der Venus kümmern. Während also Rubens auf der einen Seite die Komposition leichter und freier gestaltet, schließt er sie durch diese Umstellung doch so zusammen, daß eine höhere Einheitlichkeit herauskommt.

Es waren gewiß Erwägungen, oder besser gesagt, Empfindungen, die das rein Formale und die Erzählungen betrafen, in Rubens tätig, als er die Umgestaltung vornahm, aber er ist auch wohl aus malerischen Gründen dazu veranlaßt worden. Er arbeitet mit völlig neuen Anschauungen über die Aufgabe des Lichtes und der Schatten im Bilde und stellt sich auch hier in einen bewußten Gegensatz zu Tizian. Ein Hauptverdienst des großen Venezianers war es, daß er neben Correggio und Leonardo innerhalb der alten italienischen Malerei das Lichtproblem mit größter Energie gepflegt hat. Er ist sogar in mancher Hinsicht über die beiden hinausgegangen; denn solche Intensität des hellsten strahlenden Glanzes hat kein anderer Italiener überhaupt neben ihm erreicht. Das ist auch ein besonderer Vorzug des Venusfestes,

daß es in einer zumal für die Renaissance überraschenden Weise im starken Lichte des Tages erglänzt. Rubens selbst hat niemals eine solche Leuchtkraft der Farbe erreicht. Auch seine besten Bilder im Prado wirken kalkig neben Tizians Venusfeste; aber trotzdem das alles der Fall ist, hat der Venezianer diese Stärke auf Kosten der Natürlichkeit erreicht. Seinem Licht stehen nicht die entsprechenden Schatten gegenüber. Er nuanciert wohl auch die Grade der Helligkeit, aber wie man schon an der kleinen Abbildung sehen kann, fehlt bei Tizian die volle landschaftliche und atmosphärische Natürlichkeit.

Bei Rubens ist das anders, obschon auch er noch nicht die volle Bedeutung des Lichtproblems erkannt hat und in dieser Hinsicht hinter Rembrandt zurücksteht. Er weiß entschieden mehr aus dem Lichte zu machen als Tizian. Er verwendet es vielseitiger, folgt im Sinne des Wortes seinen Bahnen und gelangt dadurch auch zu einer gewissen Vertiefung des Raumes, soweit sie eben in seinem Malsystem möglich war. Rubens kommt auf diesem Wege auch dazu, die Schatten vielseitiger zu verwenden. Sie dienen nicht nur zur Modellierung der einzelnen Figuren, zur Ausgleichung der Farbenstufen, sondern auch dazu, der Szenerie eine größere Übersichtlichkeit zu geben.

Nun erst wird es ganz klar, warum er die Venusstatue in die Mitte des Bildes unter die weitschattende Baumgruppe gestellt hat. Sie wird im räumlichen und malerischen Sinne das Zentrum der Komposition. Sie steht nicht so losgelöst zur Seite wie bei Tizian, sondern tritt gewissermaßen in das mystische Halbdunkel einer von den Bäumen gebildeten Grotte zurück und Rubens weiß daraus den größten poetischen Nutzen zu ziehen. Er läßt es für den ersten Blick ganz im unklaren, ob die Statue der Göttin oder Venus selbst zugegen ist. Jetzt erst wird das Ganze wieder im Sinne der antiken Auffassung ein rechtes Venusfest und kommt damit völlig aus dem doch etwas kalten symbolischen Wesen von Tizians Darstellung heraus. Das sind nun alles Dinge, über die vor solch kleinen Abbildungen schwer Rechenschaft zu geben ist. Aber man wird doch die Richtigkeit des Gedankenganges auch

hier kontrollieren können, und deshalb sollte diese Andeutung nicht fehlen; denn schließlich liegt in der veränderten Behandlung des Lichtproblems ein großer Teil der Frage, die in dem vorliegenden Aufsatze zur Diskussion gestellt werden soll.

Man kann mancherlei Gründe dafür anführen, warum Rubens, dessen Bewunderung für Tizians großartiges Meisterwerk offenkundig ist, doch eine so umfassende Umarbeitung vorgenommen hat. Er hatte eine höhere Einsicht in das Wesen der Antike, die er nicht nur als Künstler, sondern auch als Gelehrter genau kannte, er arbeitete mit anderen Formen, sein Kompositionsschema war auf größere Anschaulichkeit gestellt und so mancher andere Grund hat auch außerdem mitgesprochen: aber doch keiner so stark, wie die von Grund auf veränderte Auffassung von Farbe und Licht. Hier laufen auch, wie man gesehen hat, alle Fäden zusammen, von hier aus kann man alles erklären, und so ist dieser Vergleich ein Schulfall für die immer noch zu wenig beachtete Tatsache, daß bei einem Bilde immer die Farbe in erster und noch in letzter Linie von Bedeutung ist.

Aber kehren wir von solchen allgemeinen Betrachtungen zum Vergleich der zwei Bilder unter sich zurück. Ein wesentlicher Unterschied betrifft die Ausgestaltung der Bildfläche. Tizian gibt als der altertümlichere den Raum in einer noch sehr beschränkten Ausführung, oder wenn man will, Ausfüllung. Er sucht, da er einer immerhin so sehr weit vorgeschrittenen Kunstperiode angehört, eine starke Vertiefung zu geben, damit den Figuren, so dicht wie sie ausgesät sind, doch Raum bleibt oder geschaffen wird. Aber er zieht gewissermaßen nur eine breite horizontale Schicht in das Bild, auf der die Figuren stehen und übt damit genügend Zwang auf das Auge aus. Er schafft, wie man das von der Renaissance zu sagen pflegt, die Bühne, auf der sich der Vorgang abspielt: jedoch mit einer wesentlichen Einschränkung. Er gibt den Boden der Bühne für sich ohne Verhältnis zu dem darüber liegenden Raum. Man dringt nur horizontal und nach vorn in die Tiefe des Bildes, aber der Raum breitet sich nicht allseitig nach rechts und links, vor allem nicht nach oben aus. Eine echte

dreidimensionale, kubische Raumbehandlung gibt Tizian nicht. Darum auch schildert er nur das bunte Gewimmel der Eroten auf dem Boden. In den Lüften gaukeln nur sehr wenige, nicht mehr als er zur pikanten Aufhellung auch der oberen Bildfläche braucht und als von Philostratos vorgeschrieben waren. Er konnte auch gar nicht viel mehr Eroten in seiner Komposition unterbringen; denn er hat die große Baumgruppe so sehr im Sinne der alten Zeit als kräftige Silhouette in den Vordergrund gestellt, daß sie nun nach obenhin einen großen Teil der Fläche für weitere Verwendung unmöglich macht.

Bei Rubens lohnt sich auch hier wieder seine veränderte Lichtanschauung damit, daß er nicht nur in der einseitigen Horizontalrichtung größere Freiheit in der Raumentfaltung bekommt, sondern er hat nun auch oben viel mehr Platz zur Verfügung. Es ist ja eine Tatsache, daß er, wie fast in allen seinen Bildern, die Szenerie auch hier ziemlich rasch nach dem Mittelgrund abschließt und den ferneren Hintergrund nicht so ausbaut, wie das die Holländer getan haben; aber den Teil des Raumes, den er durcharbeitet, den führt er dreidimensional, nach allen Richtungen aus. So kommt ihm der obere Teil auch noch entgegen. Er kann nach der Vorliebe des Barocks für eine Art von Doppelschlag, dem Reigen, der sich auf der Erde um die Venusgruppe schlingt, einen anderen als Parallele gegenüberbringen, der in den Lüften über der Göttin in heiterem Fluge schwebt und stellenweise fast bis auf den Boden herniederfliegt. Damit wird die innere Beweglichkeit der Komposition erst ganz reif. Es verbindet sich alles zu einem einheitlichen Ganzen, und zwar nicht wie in einem flach auf den Boden gelegten Kreis, sondern wie in einer Kugel.

Wir haben schon manchmal bei Tizians Bild von Altertümlichkeit gesprochen. Das ist ein Wort, das man vor einem solch wundervollen Werke, dessen Wert von zeitloser Gültigkeit ist, natürlich nicht gern gebraucht; aber es sind in der Tat, und zwar besonders in der Komposition viele Züge, die sehr altertümlich sind, und die von Rubens ganz neu gestaltet werden. Das betrifft besonders die Landschaft, von der wir oben schon gesprochen haben.

An den Bäumen, in deren herrlichem Grün der koloristische Klang des Gemäldes so fein wirkt, wird man das Archaische am unmittelbarsten beobachten können. Sie sind mehr Symbole eines Haines, als daß sie einen echten Natureindruck geben. Ohne daß sie als Kulisse oder Scheibe wirken, haben sie doch nicht die Unmittelbarkeit der Erscheinung wie die von Rubens. Sie sind sehr allgemein gehalten und, soweit die Form in Betracht kommt, nur als Silhouette — freilich als unendlich schöne Silhouette — in das Bild gesetzt.

Bei Rubens ist nicht nur die Tiefe des Gehölzes geschildert, in das man hineingehen kann, sondern die Bäume sind trotz der bekannten rasch skizzierenden Art, die Rubens bei seinen Landschaften liebt, doch sehr realistisch behandelt. Die Zufälligkeiten des Wuchses, das Aussehen der Rinde, die Art, wie die Zweige sich bald verschlingen und bald, um günstiges Licht zu gewinnen, auseinandergehen: all das reiche und dabei so heimliche Leben des Gehölzes hat Rubens als echter Niederländer mit einer Anschaulichkeit geschildert, neben der Tizians Pracht freilich nichts von ihrem Künstlerischen verliert, aber doch fast primitiv erscheint.

Dieser Umstand spricht sich in der formalen Verwendung für die Komposition aus. Tizian hat die Szene als ein Künstler der Renaissance in breiten Schichten entwickelt, die in sehr altertümlicher Weise fast überall im rechten Winkel zusammentreffen. So ist bei ihm in der Tat nun auch die Senkrechte ein dominierender Faktor im Bildganzen. Nicht nur im figürlichen Teile, wo unter den Eroten so mancher fast statuarisch dasteht, wie die Venusfigur selbst, sondern auch in der Landschaft, deren einzelne Partien als Senkrechte zum Boden stehen. Man möchte glauben, daß das im Hinblick auf die Natur des Haines ja kaum anders sein kann; aber da sich diese aufrechten Linien wiederholen und durch parallele Haltung sehr in ihrer Wirkung verstärkt werden, nimmt sich der Bau der Komposition auch im architektonischen Sinne, ohne irgendwie steif zu sein, doch schwer aus. Der Feierlichkeit kommt dieser Eindruck entschieden zugute. Aber ein Blick auf das Venusfest von Rubens lehrt, daß diese Feierlichkeit sehr einfach ist, und man

muß auch im formalen Sinne dem späteren Bilde die größere Leichtigkeit und die freiere Anordnung zugestehen.

Dieser Umstand wird vielleicht am klarsten, wenn man die zwei Frauen zu Hilfe nimmt, die von beiden großen Meistern auf der rechten Bildseite angebracht sind. Tizian läßt zwei Mänaden in die Szene stürmen. Die eine rast als echte Bacchantin in fast sinnloser Ekstase nach vorwärts, ihr Tamburin schwingend und sich am lustigen Getöse ihrer eigenen Musik in weitere Aufregung steigernd. Die zweite, von der nur die Büste und der Kopf sichtbar sind, wendet sich erwartungsvoll, oder auch auffordernd zu der nicht in die Bildgruppe aufgenommenen, etwas zurückgebliebenen Schar der Begleiterinnen.

Die zwei Gestalten sind höchst markant und bestimmen den Charakter des Bildes als einer Renaissanceschöpfung sehr wesentlich. Der Bau der Komposition fordert hier einen kräftiger gedrungenen Abschluß. Mit kleinen Figurinen wäre an dieser Stelle nicht gedient. Weil nun hier eine besonders wuchtige Wirkung ausgelöst werden muß, hat Tizian sich auch nicht gescheut, die Gestalten nur zum Teil zu geben, sie gewissermaßen vom Rahmen durchschneiden zu lassen. Sie haben trotz ihrer glänzenden malerischen Haltung vorzugsweise architektonische Bedeutung für das Arrangement. Sie sind sozusagen Eckpfeiler.

Rubens hat sie völlig neu behandelt. Ein zwar charakteristisches, aber für uns im Zusammenhang hier unwesentliches Detail ist es, daß er in die mythologische Szene Edeldamen in der Tracht seiner Zeit setzt. Genau genommen und vom Standpunkt des Puristen aus mag das eine Stilwidrigkeit sein, aber einem so hochpoetischen Stile, wie der des Rubens immer ist, darf man ein solches Moment unbesorgt zugute halten. Sie sind, was sehr interessant ist, zwar auch als von außen in das Bild eintretend zu denken: aber sie schließen sich an die Kette der tanzenden Mänaden an, die rechts im Hintergrund zu sehen sind und lebhaft bewegt wie diese, haben auch sie etwas Feuriges in der Art, wie sie sozusagen im Sturmlauf anrücken. Sie bringen den ersten Anlauf von Bewegung in das Bild und erregen auch einige Aufmerk-

samkeit unter der lustigen Schar der Eroten, die überrascht sich zu den Neuankömmlingen wenden. Bei Tizian ist das Motiv ganz anders verwertet. Trotzdem die Bacchantin, die das Tamburin schwingt, so rasch nach vorwärts eilt, ist ihre Bewegung gewissermaßen unterbrochen; sie greift nicht in den allgemeinen Kreis ein und es besteht keine Verbindung zwischen ihr und irgendwelchen Figuren der Hauptszene. Sie greift nicht über den Bezirk der Venusstatue hinaus. So ist ihre Bedeutung in vieler Hinsicht nahezu retardierend, und das stimmt nun auch sehr gut zu der Funktion, die sie, wie wir gesehen haben, im Bilde als ein Eckpfeiler hat.

Dieser sehr verschiedenen Verwendung entsprechend haben die zwei Figuren bei Rubens eine andere Stellung erhalten. Sie sind fast ganz in die Szenerie aufgenommen und nur sehr wenig am Bildrande abgeschnitten. So wie sie sich an die allgemeine Bewegung anschließen, und wenn man so sagen darf, den Reigen eröffnen, sind sie auch selbst so von Luft und Licht umflossen, wie die übrigen Gestalten. Sie sind nicht mehr an die Seite gemauert, um die Komposition zu tragen.

Einen ähnlichen Fall kann man unter den Eroten beobachten. Da sitzen auf Tizians Bilde rechts zwei Engelein und halten sich weltvergessen umfangen, recht wie es Kinder tun, wenn sie ganz im Spiele aufgehen, und zugleich sind sie eine köstliche Allegorie auf jene Zeiten, wo der Jüngling und das Mädchen zum erstenmal in Schüchternheit noch und ohne bestimmtes Verlangen die Liebe spüren. Der knappen, fast noch schweren Art entsprechend, mit der Tizian seine Figuren anordnet, sind sie eng zusammengerückt, sitzen aufrecht am Boden und es ist ihnen nur sehr wenig Raum zugestanden. Das Motiv an sich war zu schön, als daß es Rubens nicht auch aufgenommen hätte: aber der breitspurige Flame des 17. Jahrhunderts ordnete die Gruppe neu an. Behaglich und bequem lagern die Putten nebeneinander, sie scherzen, ohne daß in ihrem verliebten Treiben doch jene liebenswürdige Allegorie zu beobachten wäre wie bei Tizian, und vor allem, sie nehmen nicht wenig Raum ein. Sie sind auch wiederum, wie die zwei Frauen, in die Hauptkomposition einbezogen; denn sie bilden ein nach außen

gekehrtes gleichschenkeliges Dreieck, das wie eine Klammer die zwei Erotengruppen, die zu Füßen der Venus tanzen, mit der Gruppe der eben besprochenen Frauen verbindet. Was bei Tizian nur für sich selbst behandelt ist, um dann allerdings in der großen Masse aufzugehen, das stellt Rubens noch deutlicher als Einzelgruppe heraus und gibt ihm aber eine erhöhte Bedeutung innerhalb der so sehr figurenreichen Komposition.

Wir kommen zum Schluß. Wo immer man die zwei Bilder vergleichen mag, findet man wesentliche und sinnvolle Verschiedenheiten: aber es ist nicht abzusehen, welcher der zwei Künstler das vollkommenere Werk geschaffen hätte. Es ist trotz aller Bereicherungen, die die Ausdrucksmittel der Malerei bei Rubens gegenüber Tizians Zeiten erfahren haben, nicht zu sagen, daß der eine Stil besser als der andere sei. Jedes Gemälde ist in seiner Art vollkommen, und jeder Stil erweist sich im schönsten Sinne als eine Blüteperiode der Kunst. Das ist ein ideales Verhältnis, wesentlich anders, als wir es bei dem Vergleich zwischen Riberas Gemälde mit dem Holzschnitte von Dürer gefunden haben. Daraus ergibt sich die Konsequenz, daß man, um ganz gerecht zu sein, nur die Werke von Künstlern gleich hohen Ranges miteinander vergleichen sollte. Ich würde das auch gerne tun, aber dieser Band würde wohl sehr dünn geworden sein, wenn ich mir solche Beschränkung hätte auferlegen müssen.

DIE TAUFE CHRISTI VON VERROCCHIO UND LORENZO DI CREDI

Vasari erzählt, daß der berühmte Florentiner Goldschmied und Bildhauer Andrea del Verrocchio auch Bilder gemalt habe. Von denen, die er erwähnt, ist nur noch eines mit voller Sicherheit nachweisbar, die schöne Taufe Christi, die für die Mönche von Vallombrosa zu San Salvi geschaffen wurde. Sie mag um 1470 entstanden sein, jedenfalls nicht sehr viel später; denn Vasari berichtet, daß eine Figur des Bildes von Leonardo da Vinci gemalt ist, und dieser stand nur bis 1476 in Verbindung mit Verrocchios Atelier.

Vasari erzählt auch, daß Verrocchio beim Vergleich seines Werkes mit dem von Leonardo erkannt habe, daß dessen Engel viel schöner sei als das, was er als Lehrer selbst gemacht und daß er deswegen keinen Pinsel mehr angerührt habe. Ob diese Anekdote richtig ist, können wir nicht entscheiden; dagegen bestätigt die stilkritische Betrachtung, daß der eine der links knienden Engel wirklich nicht von Verrocchio stammt, sondern dem Leonardo angehört. Man neigt heute sogar dazu, die Mitarbeiterschaft des großen Schülers noch weiter auszudehnen und ihm unter anderem auch die schöne, fast duftige Landschaft zuzuschreiben, die den Hintergrund der Tafel schmückt. Hierüber haben wir aber um so weniger zu sprechen, als die Komposition doch eine einheitliche Schöpfung ist, und da wir nur im allgemeinen von dem Bilde sprechen wollen.

Verrocchio hatte noch mehrere Schüler, darunter Lorenzo di Credi, den er besonders wertgehalten haben muß. Dieser hat in Anbetracht seines zwar liebenswürdigen, aber nicht gerade starken Talentes sich eng an die Vorbilder gehalten, die er bei Verrocchio und seinem genialen Mitschüler Leonardo da Vinci getroffen hat; vor allem in den Handzeichnungen hat er diese beiden Meister wohl ganz täuschend

nachgeahmt, so daß in dieser Hinsicht der kunstgeschichtlichen Forschung noch übrig bleibt, eine reinliche Scheidung zu treffen zwischen dem, was jedem von den drei Künstlern angehört. Er hat auch die Taufe Christi nachgeahmt, was ein Zeichen dafür sein mag, daß das schöne Bild schon im 15. Jahrhundert die verdiente Wertschätzung gefunden hat. Lorenzos Tafel steht noch in der alten Florentiner Kirche, in San Domenico bei Fiesole, Verrocchios Gemälde dagegen wird jetzt in der Akademiesammlung von Florenz aufbewahrt. Sie ist leider nicht sehr gut erhalten; doch kommen die aus diesem Umstand stammenden Folgen hier nicht in Betracht.

Die zwei Bilder unterscheiden sich zunächst im Format. Verrocchio hat ein ziemlich breites hohes Rechteck gewählt, während sein Nachfolger ein nahezu reines Quadrat genommen hat, ein Format, das er ohnehin geliebt zu haben scheint. Es ist das gewiß kein Zufall; denn Verrocchio, dessen Geburt noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt, hat in seinem Stil immer die gotische Schlankheit, auch das rechtwinkelige System gepflegt, und für seine Gestalten, besonders für den ganz senkrecht und steil im Bilde stehenden Christus war ein Gesamtformat wie eben das von ihm gewählte hohe Rechteck sehr günstig. Es ist ja wahr, daß die Gotik, zumal im Norden, das Quadrat für Bilder gar nicht selten genommen hat; aber sie tat es mehr bei kleinen Bildern, vor allem bei Porträts. Dagegen sind Gemälde mit lebensgroßen Gestalten wie Verrocchios Taufe, bei denen schon rein durch den Maßstab die Wucht der senkrechten gotischen Linienführung sehr stark wirken mußte, im hohen Rechteck gehalten. Die Bedeutung des von Verrocchio gewählten Formates wird dann auch besonders klar, wenn man beachtet, daß Lorenzo di Credi aus der quadratischen Anlage, was wir später zu behandeln haben werden, die größten Vorteile für die weiträumige offene Kompositionsweise der Renaissance oder wenigstens eines die Renaissance unmittelbar vorbereitenden Stiles gewinnt.

Es hat ja im allgemeinen etwas Mißliches, bei italienischer Kunst von Gotik zu sprechen, und bei Verrocchio mag das im besonderen wenig angängig sein; aber immerhin darf man die Weise des Florentiner Quattrocento mit einigem Vorbehalt doch noch zur

allerletzten Gotik im weitesten Sinne des Wortes rechnen, zumal wenn es sich um den Gegensatz zur Kunst der Renaissance handelt. Schon in rein ikonographischer Hinsicht darf man das, und diese kommt auch hier in Betracht. Verrocchio ist in jeder Beziehung altertümlicher, mitunter sogar viel altertümlicher als Credi, der ihn doch so täuschend nachgeahmt hat. Es ist darum bemerkenswert, daß Verrocchio über der Taufgruppe die Hände von Gott-Vater sichtbar werden läßt und damit ein rein mittelalterliches Motiv noch übernimmt. Das liegt dem späteren Stil nicht mehr. Lorenzo di Credi läßt nur die Taube über den heiligen Gestalten schweben. Die symbolische Zeichensprache des Mittelalters hat bei ihm keine Statt mehr. Aber er bleibt nicht bei dieser nur scheinbar nebensächlichen Abänderung stehen.

Verrocchio läßt von der Taube die bekannten goldenen Strahlen ausgehen, die ebenfalls aus der rein begrifflichen Sprache der mittelalterlichen Kunst übernommen sind und die Göttlichkeit der Taube versinnbildlichen, jedoch keine realistische Bedeutung haben. Sie sind zwar Strahlen, aber sie haben nichts mit dem Lichte zu tun. Obschon nun Lorenzo nicht annähernd so streng auf Naturtreue hielt, wie das Verrocchio getan hat, so hat er doch einer Zeit angehört, die aus den Naturstudien der Führer der realistischen Quattrocentokunst die Konsequenzen zog und ihre Anschauungen mit einem in mancher Hinsicht unmittelbareren, auch einfacheren Naturgefühl ausgestattet hat. Es widerstrebt Lorenzo, die Strahlen beizubehalten, die kein Licht geben und die keine Helligkeit bedeuten wollen: aber er nimmt aus dem Motiv das auf, was seiner Zeit davon doch noch wertvoll sein konnte. So setzt er die Taube in eine Wolkenwand, die sich öffnet und die strahlende Helligkeit des Himmels durchscheinen läßt. Licht in unserem Sinne gab er damit nicht, aber er ist endgültig von der mittelalterlichen Ausdrucksweise abgerückt. Er gibt ein Naturschauspiel, das in einer sehr gesteigerten und dabei realistisch möglichen Form die Taube als eine himmlische Erscheinung charakterisiert. Er hat Verrocchios Arrangement verlassen, aber den Sinn beibehalten und in einer damals modernen Form ausgedrückt. Wie sehr er dabei wirklich einer naturtreuen Darstellungsweise folgt,

mag man an einem — gewiß nur zufälligen — Umstand erkennen. Wenn man nur die Komposition der Landschaft und der Wolken ins Auge faßt und auf die Details der Zeichnung, auch auf das Kolorit keine Rücksicht nimmt, dann sieht die Hintergrundspartie, die in vielen Beziehungen nach der des Verrocchio kopiert ist, doch auch wie eine altniederländische aus der Schule des Dierick Bouts aus; also hat sie eine große innere Verwandtschaft mit einer Kunst, die fast ausschließlich realistische Grundsätze als die obersten Regeln für die Malerei aufgestellt hat.

Im Zusammenhang mit dieser Umbildung der ikonographischen Details steht auch, daß Lorenzo di Credi die Heiligenscheine sowohl bei Christus und Johannes, wie auch bei den Engeln weggelassen hat. Es war in der Tat bei Verrocchio eine Altertümlichkeit, die wir kaum mehr verstehen können, daß er dem Christus noch den Nimbus gab; denn dieser störte beträchtlich in Anbetracht dessen, daß Johannes noch dazu die flache Schale über das Haupt des göttlichen Täuflings hält. Endlich ließ Credi das Spruchband weg, das auf der älteren Tafel von der linken Hand des heiligen Johannes ausgeht.

Alle diese Umstände beweisen, daß es sich um planmäßige konsequente Abänderungen handelt, die unter sich in einem gewissen Zusammenhang stehen. Aber sie sind doch verhältnismäßig unwichtig gegenüber den Fällen, wo es sich um rein künstlerische Probleme handelt. Lorenzo di Credi hat nicht nur ein breiteres Format gewählt, sondern er hat auch seinem Werk einen großen Reichtum und eine schwerere Wucht der Massen verliehen.

Infolgedessen hat das jüngere Bild jene Eigentümlichkeiten von Verrocchios Stil aufgegeben, die dem spitzigen Quattrocentowesen entsprechen. Lorenzo denkt sich den Reichtum nicht ohne ruhigen Genuß. Darum hat er auch die Gewandmotive von Grund aus verändert. Den meisten mag es zunächst auffallen, daß er das Lendentuch Christi nicht nur in einfachere Falten legt, sondern daß er es auch in einfachem Weiß hält. Das bunte Streifenmuster bei Verrocchio ist echte Quattrocentoart und paßt vorzüglich zu der ungemein geistreich und abwechselungsvoll gezeichneten Gestalt Christi, die aber trotz der pikanten Zeichnung doch statuarisch fest im Bilde steht.

Ihr tun darum die vielen parallelen, senkrechten Streifen des Tuches sehr gut; aber man denke sich dieses selbe Tuch an die von Lorenzo mit so ruhigem einfachen Schwung bewegte Gestalt Christi. Es würde höchst stilwidrig wirken.

Desgleichen hat Lorenzo di Credi das Gewand des Täufers wesentlich und wiederum nach denselben Grundsätzen abgeändert. Bei Verrocchio trägt Johannes eine kurze, ärmellose, an der Brust offene Jacke, die die knochige Brust sichtbar werden läßt. Das gibt an sich schon eine gewisse mannigfaltige Abwechselung zwischen den nackten und den bekleideten Teilen; dazu kommt noch die nach Verrocchios Art höchst reiche Behandlung des vielfältig bewegten Obergewandes. Diese nicht gerade unruhige, aber eben doch sehr lebhafte und muntere Art mag recht angezeigt sein, wenn ein Gemälde so voll momentaner Stimmung ist, wie sie Verrocchio in den verschiedenen Gestalten seines Bildes so wundervoll nuanciert hat. Man sehe nur den rüstigen, energischen Johannes oder die holdselige Aufmerksamkeit bei den Engeln.

Aber Lorenzo di Credi hatte nicht das gleiche kraftvolle Temperament wie Verrocchio, und er gehört außerdem einer Richtung an, die nach ausgeglichener Ruhe strebte, sowohl in der Stimmung wie in der formalen Behandlung. Darum läßt er den Johannes mit einem Ausdruck, der zwischen Inbrunst und Verschlafenheit sehr unglücklich die Mitte hält, auf Christus schauen, und darum ordnet er das Gewand völlig um. Das Motiv der Jacke fällt, ebenso wird das Obergewand nicht in energischer, die rasche Bewegung noch verratender Faltenlage, sondern sehr ruhig aufgenommen.

Dementsprechend werden die Gestalten der zwei Hauptpersonen von Lorenzo auch ganz anders behandelt als von Verrocchio, und in ihnen mag wohl das Hauptproblem des Falles liegen. Die Figur des älteren Bildes, die allgemein dem Verrocchio zugeschrieben wird, ist der Johannes, und zwar wird sie ihm deswegen zugewiesen, weil sie die etwas übertriebene Realistik zeigt, die für Verrocchio charakteristisch ist, und die man auch bei seinem David findet. Er hat den Johannes als hageren Aszeten gebildet, wie das ja oft geschehen ist und durch die Lebensweise des Heiligen auch den

Künstlern nahegelegt wurde. Jedoch hat er sich nicht damit begnügt, abschreckend magere Formen zu bringen, wie das z. B. Donatello getan hat, sondern wenn man näher zusieht, so bemerkt man, daß der Täufer ein wohlgewachsener und sogar wohlproportionierter Mann ist, der recht feste Arme und Beine hat. Wenn die Formen dann an manchen Partien, an Kopf, Brust, Hand und Fuß, so knochig sind, daß z. B. die Hand weniger die eines lebenden Menschen als die eines Skeletts zu sein scheint, so hat das wohl einen besonderen Grund.

Verrocchio gehörte der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, die in sehr vielen Punkten über eine größere Kenntnis im technischen Künstlerischen und im wissenschaftlichen Sinne verfügt, als die Meister der ersten Hälfte. Die Naturtreue ist bei den realistischen Werken dieser zweiten Periode wesentlich reicher, es werden viel mehr Details gegeben als noch um die Mitte des Jahrhunderts. Der typische Schulfall ist ja in dieser Hinsicht das Colleoni-Denkmal von Verrocchio, das so viel reicher entwickelt ist, als das des Gattamelata von Donatello in Padua. Verrocchio hat das Motiv des hageren Johannes offenbar sehr gern aufgegriffen, weil es Gelegenheit bot, an der sehnigen, nicht durch reichlichen Fleisch- und Fettansatz im organischen Bau verdunkelten Gestalt die Konstruktion des menschlichen Körpers zu zeigen. Er ist etwas weit gegangen, indem er das Knochengerüst nach der durch theoretische Erwägungen recht beschwerten Auffassung der Zeit sehr lebhaft, an manchen Teilen sogar zu lebhaft betonte. Aber er hat das mit viel künstlerischer Empfindung in prachtvoll bewegter Zeichnung und in ungemein geschmeidigem Rhythmus getan. Sein Johannes bedeutet eine Etappe in der Geschichte der italienischen Malerei.

Welche Vorzüge nun auch Verrocchios Figur haben mag, so ist eine gewisse Übertreibung nicht zu verkennen, und es ist nur selbstverständlich, daß sein junger Freund und Nachfolger trotz aller Bewunderung für des Lehrers schönes Werk gerade bei dieser Übertreibung, und zwar, da es damals auf die Renaissance zuging, in milderndem Sinne eingesetzt hat. Man erkennt in Lorenzos Tafel überall die Verrocchio-Schule, und so ist auch in dem fest betonten

knöchernen Bestandteil des Hauptes noch immer die Tradition des großen Realisten zu erkennen: aber man findet doch auch bereits wieder eine gewisse Weichheit und Völligkeit. Wangen, Nase und Mund sind doch recht fleischig, und nun entsteht eine merkwürdige, unerfreuliche Mischung. Auf der einen Seite offenbart sich noch der Zusammenhang mit Verrocchios solidem Bau der Formen, auf der anderen Seite beginnt bereits die ausgleichende Art der Renaissance. Das Produkt ist ziemlich grob in der künstlerischen Haltung, ohne den Esprit und die Poesie von Verrocchio; aber gerade diese Schwächen sind es, die die Notwendigkeit des hier zu verfolgenden Entwicklungsganges beweisen. Wenn ein Mann wie Lorenzo, dessen Naturell trotz mancher liebenswürdigen Feinheit doch eben nicht bedeutend war, und der sich offenbar als Mensch und Künstler ganz seinem Lehrer zu eigen gegeben hatte, solche Korrekturen eintreten läßt, dann handelt er aus jenem inneren Zwange heraus, den wir in der Umsetzung des Zeitstiles zu erblicken haben.

Es verlohnt sich in dieser Hinsicht sehr, nicht nur zu beobachten, daß Hand und Fuß wieder wohlgebildete Gliedmaßen eines normal lebenden Menschen sind, sondern auch, daß die Linienführung bis zu einer gewissen Flauheit einfach wird. Man vergleiche nur die energische Bewegung vom quattrocentomäßig eingeknickten Arme des heiligen Johannes bei Verrocchio mit der leichten Haltung bei Lorenzo di Credi. Wie sind da nur die sogenannten wesentlichen Partien hervorgehoben, wie sind alle Linien weich und abgerundet, wie nahe kommt Lorenzo schon an die Verallgemeinerung der Formen der Renaissance, obschon er den tiefen Sinn, den hohen Schwung des neuen Stiles nicht erfaßt und nicht mitmacht, nur sozusagen im Vorhof stehen bleibt.

Ich habe oben mit gutem Bedacht das Wort gebraucht, daß Lorenzo den Heiligen als einen normal lebenden Mann charakterisiert. Das ist an sich gegenüber der Übertreibung im Stile des Verrocchio ein Fortschritt: aber man wird doch auch nicht übersehen, daß damit ein bedenklicher Umstand bereits in nur allzu klare Erscheinung tritt. Die alte Sachlichkeit und die Charakteristik des Quattrocentostils wird aufgegeben. Wenn nicht eine Art von Rustizität im Kopfe des

Johannes uns anzeigte, daß er als Eremit in der Wüste gelebt hat, ein Feind der vielleicht sündigen, aber raffinierten Kultur der vornehmen Welt, so würde man nicht mehr erkennen, daß hier der Prediger in der Wüste dargestellt ist.

Der Fortschritt, den Lorenzos Johannes in so mancher Hinsicht bedeutet, geht nicht in gerader Linie vor sich. Es liegt hier auch eine brüske Abkehr von der Hauptidee vor, die das Quattrocento in die Kunst gebracht hatte und die damals noch weit entfernt davon war, ihre vollkommene Lösung gefunden zu haben. Insofern haben wir hier eine Neuerung, die ja in der Blütezeit der italienischen Hochrenaissance gewiß reichlichen Ersatz für die Preisgabe des kernigen Realismus gebracht hat, aber eben doch auch viel Verhängnisvolles für die mittelitalienische Kunst bedeutet. Nicht vergeblich hat man sich in späterer Zeit mit verdoppelter Energie, gleichsam um das Versäumte nachzuholen, erst recht wieder auf realistische, vielleicht sogar extrem realistische Probleme gestürzt.

Die Haltung des heiligen Johannes verdient auch noch eingehende Berücksichtigung. Bei Verrocchio schreitet er in leichter Haltung auf Christus zu, hat sein rechtes Bein fest auf den Boden gesetzt und zieht eben das linke nach. Das eine Bein ist zwar ziemlich weit vor das andere gestellt, aber die Haltung hat doch etwas Federndes, vor allem etwas ganz Selbstverständliches. Auch bekommt die Figur eine für die Komposition sehr erwünschte Standfestigkeit dadurch, daß Johannes sein rechtes Bein vorsetzt: es läuft so die Linie von seinem Haupt in einer hauptsächlich senkrechten, aber doch sehr reich bewegten Richtung bis zur Erde. Das Motiv ist ganz prachtvoll gewählt mit seiner eleganten Gliederung der gotischen Vertikale, wie der Heilige noch immer nach dem Geschmack der Zeit neben Christus aufrecht steht, aber auch sich sehr frei in den energischen Bewegungen gibt. Viele damalige Florentiner, so die Pollaiuolo und Botticelli, haben auch versucht, die alte Starrheit zu beseitigen; aber die laufenden, unmotiviert eiligen Figuren, die sie in oft ganz schematischer Weise schufen, halten den Vergleich mit dem so sinn- und geschmackvoll arrangierten Johannes des Verrocchio nicht aus.

LORENZO DI CREDI
DIE TAUFE CHRISTI

SAN DOMENICO DI FIESOLE

ANDREA DEL VERROCCHIO
DIE TAUFE CHRISTI

FLORENZ
AKADEMIE

So fein nun diese Gestalt auch ist, so ist ihre Stellung innerhalb des Bildganzen doch recht altertümlich. Sie schneidet tief in den Hintergrund, ziemlich viel von der Landschaft verdeckend, und außerdem ist auch die kokette Zierlichkeit, wie zwischen den weit voneinander stehenden Beinen der Rasen und ein Stück der Felsenwand sichtbar wird, so reiner Quattrocentostil, daß Lorenzo di Credi, der aus der strengen Quattrocentoart hinausstrebte, dieses Arrangement nicht beibehalten konnte. Er ändert die Haltung grundsätzlich um.

Die wichtigste Änderung betrifft die Stellung der Beine. Bei Lorenzo schreitet der Heilige nicht mehr auf Christus zu. Er steht neben ihm und doch auch gewissermaßen schon zur Seite. Er muß sich infolgedessen mehr als das auf Verrocchios Tafel der Fall war, nach vorwärts beugen, und obschon nun das der Fall ist, hebt Lorenzo das schöne Motiv, in dem sich Standfestigkeit und Bewegung paarten, auf. Der Johannes des späteren Bildes neigt sich aus festem Stand zu Christus hinüber, und zwar ist es jetzt sein linkes Bein, auf dem er steht, währenddem er sein rechtes aus einem durch die Handlung nicht bedingten, nur durch das künstliche Arrangement gegebenen Grunde im Knie senkt und einbiegt, so daß der Fuß ziemlich steil auf den Zehen steht.

Die Figur bekommt dadurch etwas Unsicheres und Taumelndes, das sehr ungünstig von der elastischen, stählernen Kraft des Verrocchio absticht, und das wirkt um so peinlicher, als Lorenzo den heiligen Johannes recht vierschrötig gebildet hat. Die Haltung endlich ist wenig glaubwürdig; denn wenn er den rechten Arm hebend sich nach vorwärts neigt, so ist es unnatürlich, daß er nicht auch das rechte Bein fest auf den Boden stützt. Aber trotz solcher Mißstände, die deutlich zeigen, daß Lorenzo im Laufe der Zeiten das Gefühl für die Bedingungen des Quattrocentostils verlor und doch nicht den rechten Sinn für die Eigentümlichkeiten des neuen Stils gewann, so daß er schließlich dem Manierismus verfallen ist, hat er nun doch das so wenig glückliche Arrangement aus Erwägungen getroffen, die an sich berechtigt sind.

Lorenzo hat nicht nur die Gestalt des Heiligen hart an den Bildrand und etwas weiter von Christus weggerückt, sondern er hat

auch die eben besprochene Haltung der Beine gewählt, damit die Tafel freier und breiter wirke. Das hängt offenbar damit zusammen, daß er die regelmäßige Form des Quadrats an Stelle des von Verrocchio verwendeten Rechtecks genommen hat. Der Blick auf die Landschaft wird freier und vor allen Dingen einheitlicher. Wir haben gesehen, daß bei Verrocchio das Standmotiv des heiligen Johannes den landschaftlichen Ausblick ein bißchen zerreißt. An sich war das ganz konsequent im Sinne des Quattrocento gedacht, wie wir ähnliche Gruppierungen — wenn auch nicht gerade mit solch kapriziöser Verwendung von Personen — bei anderen Künstlern, z. B. bei Mantegna recht häufig finden. Aber es liegt doch etwas Unreifes in dem Motiv, und das hat Lorenzo erkannt. Darum nahm er den Wechsel in der Stellung der Beine vor und hat damit nach dem Geschmack der auf Verrocchio folgenden Periode die Komposition wesentlich verbessert: allerdings wieder mit Verzicht auf Sachlichkeit.

So wie im allgemeinen die Figur des heiligen Johannes in ihrer wohlgenährten Völligkeit nicht dem entspricht, was wir über ihn und seine Lebensweise wissen, so wenig paßt im besonderen die Stellung zu der dargestellten Haltung. Die Verbesserung des Arrangements wird durch Umstände erkauft, die man Verschlechterungen nennen darf, und so ist der Wert des von Lorenzo gebrachten Neuen doch recht zweifelhaft.

Nicht minder einschneidend sind die Umgestaltungen an der Figur Christi. Wir wollen hier die Frage nicht untersuchen, ob dieser, wie ich zuverlässig glaube, von Verrocchio gemalt ist, oder ob er schon dem Leonardo zuzuschreiben ist, was auch schon behauptet wurde. Er ist jedenfalls eine Gestalt aus dem Kreise und Atelier des Verrocchio. Sie hat, wie das bei diesem zugleich so kühnen und doch so sehr vorsichtigen Künstler nicht anders zu erwarten ist, wohl durchaus die Formensprache, die in Florenz um 1470 üblich gewesen ist, aber sie behielt nach Verrocchios Weise so viel vom Althergebrachten bei, wie nur irgend möglich ist. So erinnert trotz der damals modernen Formenbehandlung der Typus von Christi Antlitz

noch sehr an den spätmittelalterlichen. Er steht dem 14. Jahrhundert näher als dem 16. Aber Lorenzo ging hier ganz unbefangen vom Vorbilde weg zu dem süßlichen Typus der in der beginnenden Renaissance mitunter geschaffen wurde.

Wesentlicher als die Verschiedenheiten im Typus aber ist die Neubildung der Gestalt. Wenn nicht im allgemeinen eine nicht nur durch das Motiv bedingte Gleichmäßigkeit der Erscheinung wäre, möchte man im einzelnen gar nicht glauben, daß Lorenzo auch für Christi Figur das von Verrocchio geschaffene Vorbild vor Augen gehabt habe. Aber er hat doch manche Einzelheiten, wie die Haare, verhältnismäßig treu übernommen, und so hat er allerdings keine Kopie, aber doch auch nichts ganz Selbständiges geschaffen. Die Grundidee ist von Verrocchio geholt: aber im wesentlichen hat der Schüler sich sehr viele Freiheiten nehmen zu dürfen geglaubt, hat vielleicht gar geglaubt, sie nehmen zu müssen.

Bezeichnend ist vor allem, daß er Christus nicht im Wasser, sondern auf dem feuchten Uferkies stehen läßt. Verrocchio hatte auch hier wieder sich ganz bieder und wohl auch im Bewußtsein seiner künstlerischen Bedeutung an das alte Schema gehalten. Er läßt unbesorgt, wie das früher üblich war, Christus bis über die Knöchel im Wasser stehen und hält sich an die traditionelle Anordnung, wissend, daß seine Leistung am Ende doch eine künstlerische Neuheit sein würde. Lorenzo, der auch sonst sich, wie wir oben gesehen haben, von allem spezifisch mittelalterlichen Zwang der Ikonographie befreit hatte, weiß mit diesem Motiv nichts mehr zu beginnen. Es ist zu bestimmt für seine Auffassung und enthält zu viel von zufälligem Detail. Es stört ihm die Auffassung von der erhabenen Feierlichkeit der heiligen Handlung. Mag auch in Wirklichkeit die Taufe, der symbolische Akt der Reinigung, im Jordan so vor sich gegangen sein, daß Christus als Täufling im Wasser gestanden hat: so ist es für den Künstler aus der Zeit des Übergangs zur Renaissance doch etwas Genremäßiges, daß ein historischer Moment von so großer Bedeutung mit einer Haltung verbunden werden soll, die nun einmal etwas Alltägliches an sich hat. Darum läßt er Christus auf

dem Uferkies stehen, und es ist nicht abzuleugnen, daß in die von Credi gewählte Stimmung und Darstellungsform Verrocchios Anordnung nicht mehr passen würde.

Aber es hat der jüngere Maler ohne Zweifel noch einen anderen Grund gehabt, als er diese Abänderung traf; denn er hat, sei es mit Überlegung, sei es aus instinktivem Drang der neuen Stilrichtung, auch nicht die kleinste Nuance verändert, ohne daß sich zeigen ließe, daß mancherlei Ursachen für ihn bestimmend waren. An sich mag ihm das Motiv zu sehr genremäßig gewesen sein; aber er handelte wohl auch noch aus der Erwägung heraus, daß das über die Füße wegfließende Wasser trotz seiner Durchsichtigkeit die Figur gewissermaßen an den Knöcheln abschneidet. Das Quattrocento liebte derartige Motive, denn ohne kapriziös zu sein, war dieser Stil doch ein Freund von Koketterie und ging auch Wunderlichkeiten nicht aus dem Wege; aber die Renaissance war zu würdevoll und zu reif, um solches Arrangement beizubehalten. Sie liebte den großen durchlaufenden Zug, der Anfang und Ende organisch zusammenfügt. Die Füße waren für sie keine quantité négligeable, sie mußten im Gegenteil mit gebührender Rücksicht behandelt werden. Die Figur darf nicht wie abgehackt aussehen; sie darf nicht einen Augenblick einem Torso gleichen.

Diese allgemeinen Empfindungen werden nun noch durch eine besondere Erwägung unterstützt. In den Füßen klingt die Bewegung von Christi Gestalt aus. Credi hat einen vielleicht wenig nuancierten, aber eben doch einen ziemlich weit ausladenden Schwung in die Gestalt gebracht, und dieser Schwung muß sein natürliches Ende finden. Es wäre in der Tat eine schlimme Stilwidrigkeit gewesen, wenn Credi die Füße unter dem Wasserspiegel hätte im zitternden Reflex verschwimmen lassen.

Damit aber sind wir an einem schon einmal berührten Haupttrennungspunkt zwischen Verrocchios und Credis Auffassung angekommen. Auf dem älteren Bilde steht Christus in geradezu prachtvoller Haltung da, die in all ihrer Ruhe ein schönes ebenbürtiges Gegenstück zu der rasch bewegten Rüstigkeit des heiligen Johannes ist. Andächtig empfängt er das Sakrament, durch das er zum zweiten-

mal sich in die große Gemeinschaft der Menschheit aufnehmen läßt. Er tritt, wenn das Wort hier in vorgreifender Weise gestattet ist, in das Christentum ein und verbindet sich denen, die er erlösen will, jetzt in geistiger und darum noch innigerer Weise, als durch die Geburt. Er ist sich bei Verrocchio der Bedeutung dieser Handlung bewußt, er ist sich auch dessen bewußt, daß die zwei anderen Personen der Trinität Zeugen des Vorganges sind, dem nun bald genug die stärksten und ganz tragischen Akte seines Schicksals auf der Erde folgen werden. So steht er von heiligem Schauer ergriffen in leichtem Zittern vor uns, in einer zugleich sehr natürlichen und überaus vornehmen Haltung, die, kunstgeschichtlich gesprochen, völlig dem edlen Rhythmus der Bronzegruppe an Or San Michele entspricht. Im wesentlichen ist das Arrangement noch echter Stil vom 15. Jahrhundert: aber die Feinfühligkeit geht über die Grenzen einer bestimmten Kunstrichtung hinaus, und man begreift es vor dieser Gestalt leicht, daß gerade Verrocchios Schule dann jener glänzendste Genius der italienischen Kunst gehörte, den wir in Leonardo da Vinci verehren, und der unmittelbar neben Christi Gestalt in dem einen Engel ein frühes und schon so unaussprechbar köstliches Denkmal seiner zugleich strengen und süßen Kunst gesetzt hat.

Lorenzo di Credi scheint in der empfindungsvollen Haltung Christi mehr die allgemeine gotische Senkrechte gesehen zu haben, als wie die Ausgleichung der zarten Bewegungen. Er brauchte einen volleren Rhythmus, so wie er auch größere Völligkeit der Formen gegeben hat. Darum läßt er Christus das Haupt fast weichlich tief herabneigen, darum gibt er der ganzen Figur einen breiten, in den Hüften balancierenden Schwung und darum nimmt er alle Spitzigkeiten und alle scharfen Kanten weg, die an Verrocchios Christus zu sehen sind.

Wichtig sind in dieser Hinsicht Arme und Beine. Bei Verrocchio sind die Ellbogen so wie bei seinem Bronze-David scharf abgeknickt, und besonders seinen linken Arm läßt Christus ziemlich weit vom Leibe abstehen. Das paßt sehr gut zu Verrocchios reich detaillierendem Wesen, paßt auch sehr gut zu der Haltung der Beine, die beide, das eine mehr, das andere viel weniger ausgebogen sind,

wie es eben die Schilderung des Momentes erfordert, der Christus sich sozusagen in Andacht beugen läßt.

So schön diese Motive auch sind, so haben sie doch etwas zu Besonderes an sich, um einer Zeit noch entsprechen zu können, die das Typische und Gesetzmäßige bevorzugte. Darum hat Lorenzo auch diese Figur genau so stark umgeändert, wie die des Johannes. Er nimmt die beiden Oberarme tunlichst nahe an den Körper. Auf diese Weise entsteht auf Christi rechter Seite ein nahezu ganz einheitlicher Kontur, und auch auf seiner linken Seite ist wenigstens das spitzige Wegstehen des Ellbogens sehr abgemildert. Die Arme fügen sich dem allgemeinen Schwung der Körperlinie ein, und so erscheinen die Beine länger, und wenn das Wort, das dem 15. Jahrhundert bei Kunstwerken so lieb gewesen ist, heute noch gestattet ist — musikalischer bewegt. Allerdings ist nun Christi Gestalt noch dazu in Anbetracht der weich und rund gewordenen Formen, bedenklich „zartsinnig" aufgefaßt. Sie ist weichlich geworden, und es fehlt ihr sowohl die künstlerische Herbheit wie auch die menschliche Größe, die ihr Verrocchio verliehen hatte.

Ein sehr auffallender Umstand ist die Abänderung der Engelgruppe. Auf dem älteren Bilde darf man wohl, dem Wortlaute von Vasaris Berichte glaubend, den einen dem Leonardo da Vinci geben, den zu äußerst links knienden mit dem wundervollen Haar. Der andere ist so viel weniger persönlich, hat auch so viel weniger jugendlichen Reiz, daß man ihn dem Verrocchio zuschreiben muß. Aber wenn nun auch hier sich Leonardos Mitarbeiterschaft so deutlich erkennen läßt, so ist doch die Konzeption der Gruppe als solcher und ihre Bedeutung für die Komposition auf Rechnung von Verrocchios Entwurf zu setzen; denn sie paßt vortrefflich in das Bildganze. Sie belebt den Vordergrund und die untere Partie der Szene sehr glücklich und trotz aller Schönheit höchst dezent, nicht im mindesten aufdringlich. Sie ist auch in der Art, wie die zwei Körper sich überschneiden und teilweise verdecken, noch so schlank gehalten, daß die Senkrechte in ihrer Anordnung sich deutlich durchsetzt. Die Bewegungsrichtung weist auf die der zwei Hauptfiguren hin, und man darf sagen, daß hier

im kleinen das vorausgebildet ist, was wir in der Gruppe des Johannes und Christus selbst finden.

Bei einer solch innigen Verwebung der Engelgruppe mit der Idee des Bildes hat nun natürlich Lorenzo auch diese Partie umändern müssen, damit er den von ihm gewünschten Einklang nicht störe. Die Tatsache, daß er hier sehr einschneidende Abänderungen getroffen hat, beweist übrigens, wie eng der Zusammenhang der Engel auf Verrocchios Tafel mit dem Bildganzen ist. Lorenzo hat noch einen dritten Engel hinzugefügt. Die zwei im Vordergrunde sind noch beiläufig — aber nur beiläufig — in der von Verrocchio vorgezeichneten Art komponiert: aber der Dritte, der sich über ihnen erhebt, ändert den Sinn der Anordnung gründlich.

Auf Verrocchios Tafel bedeutet die Engelgruppe, obschon sie sich so gut in das Ensemble einfügt, ein Idyll für sich. Das war eben die Art des Quattrocento, das Ganze aus sehr klar für sich herausgearbeiteten Einzelteilen aufzubauen. Dem Charakter des Idylles entspricht nun auch die holdselige Stille der weihevollsten Ruhe, die über den Engeln liegt. Lorenzo aber, der in die Gestalten von Christus und Johannes Schwung zu bringen versucht hatte, und dem der Sinn von Verrocchios leisen Bewegungsmotiven nicht aufgegangen war, bestrebt sich, die Engel aus der Ruhe herauszuführen, und zwar nicht nur in ihrer Haltung, sondern auch in ihrer Stimmung. Er hat eine gewisse Vielseitigkeit der Linien zu geben gestrebt, so daß sogar eine Art von Munterkeit in die Gruppe kommt, und das spricht sich nicht nur in der Haltung, sondern auch in der Art aus, wie die Engel ihren Anteil an der heiligen Handlung kundtun. Wenn der eine in glühender Inbrunst zu Christus hinüberblickt, so hat derjenige, der an der Stelle von Leonardos Engel steht, eine nicht unedle gespannte, fast individuell ausgedrückte Aufmerksamkeit des Blickes, und der echte Lorenzo-Typus, den wir an Stelle von Verrocchios Engel finden, wendet sich in naiv fragender Weise zu seinem Gefährten, so daß er eine schöne Jugendlichkeit der Auffassung in die Gruppe bringt.

Lorenzo hatte wohl noch einen weiteren Grund, der in seiner Behandlung der Bildfläche liegt, als er die Engelgruppe so von

Grund aus neu schuf. Er hat, wie wir das beim Vergleich des von den zwei Künstlern gewählten Formates und bei der Besprechung der Figur des Johannes gesehen haben, die Komposition in das Breite gezogen. Er konnte also auch deshalb nicht die von Verrocchio gegebene Anordnung beibehalten, in der die gotische Vertikale noch so stark mitsprach. Er führt zur Renaissance hinüber, wo die Massen viel kräftiger betont werden und wo die horizontale Lagerung ein Hauptgesetz der Komposition wurde. Deshalb hat er die Anzahl der Engel um einen vermehrt, weil er dadurch nicht nur mehr Beweglichkeit entfalten konnte, sondern weil die Gruppe breiter wurde. Sie wird aus der senkrechten in die horizontale Lage gebracht und paßt sich, soweit das Lorenzo tun oder vorbereiten konnte, dem Stile des 16. Jahrhunderts an.

Indem nun Lorenzo das Verhältnis auf der linken Bildseite so neu gestaltete, trug er der Wirkung des Ganzen offenbar Rechnung. Er hat, wie man das besonders an der Landschaft sieht, das bunte gotische Vielerlei aufgegeben. Er schließt die einzelnen Teile sehr bedachtsam zusammen, und so erhält er nun eine Einheitlichkeit auf der linken Seite, die eine wesentlich andere Auffassung verrät, als sie Verrocchio hier gezeigt hat. Auf dem älteren Bilde knien die Engel unter der Palme, deren Zweige sehr scharf ausgeschnitten in die Luft ragen. Sie wirkt weniger als ein schwanker natürlicher Baum, denn als ein aus Blech geschnittenes Ornament. An sich mag sie ja viel Gelegenheit zur Kritik geben, aber als Ganzes paßt sie, wie wir das so oft an anderen Details gezeigt haben, in die allgemeine Haltung der Tafel wie ein eigens für sie erfundener Teil. Aber sie, die uns nun heute so befremdlich ist, paßt eben auch nur zu dieser bestimmten Landschaft, und sie ist in der Tat auch typisch für das mittlere Quattrocento und kommt damals noch öfter vor.

Diese Palme aber, die für das Arrangement sowohl der Gegend wie auch der unter ihr knienden Engelgruppe so bezeichnend ist, konnte Lorenzo nicht mehr brauchen. Er schaltet sie ganz aus; statt ihr und der sozusagen schüchtern angebrachten Felspartie legt er ein starkes Massiv von Felsen und Bäumen hinter die drei

knienden Engel; denn es würde das Gleichgewicht und die Harmonie gründlich stören, wenn nur die vordere Partie umgeändert würde.

Nur im Vorbeigehen sei darauf hingewiesen, daß Lorenzo hier ein rückläufiges Motiv verwendet hat. Nach der Art von Erzählern, wie Benozzo Gozzoli, stellt er auf der Straße hinter der Engelgruppe die Predigt des heiligen Johannes dar. Das steht damit im Einklang, daß er in der Landschaft überhaupt eine detaillierte Behandlung geliebt hat, die eigentlich genauer als das übrige Bild zeigt, wie sehr auch Lorenzo noch im Quattrocentostil geblieben ist. Daher mag es wohl kommen, daß er zwar auch die Mittelpartie des Hintergrundes ganz neu geschaffen hat, daß er aber trotz der offenkundigen Vorliebe für eine klare Verbreiterung des landschaftlichen Prospektes doch über das im 15. Jahrhundert übliche Schema nicht prinzipiell hinausgegangen ist. Nicht umsonst läßt er in der Mitte ein Städtebild sichtbar werden, das in manchen Details sehr an Florenz erinnert.

Der Umstand, daß Lorenzo zwar so vielfach über den gotischen Stil an die Renaissance herangeht, und daß er doch wieder so befangen zurückbleibt, war mir für die Wahl des Aufsatzes sehr wichtig; denn es ist nicht gut, obschon es gerade für Lehrzwecke sehr viel Nützliches, auch Bequemes hat, die Entwicklungsgeschichte nur an den Werken der großen Meister zu zeigen. Eine solche Deduktion gibt ein falsches Bild von den tatsächlichen Vorgängen; sie zeigt, wie alles in gerader Linie und in logischer Weise vorwärtsschreitet, während doch die Geschichte eine große Menge von retardierenden Momenten auch beobachten läßt. Unserer Vorstellung wird sich richtiger und auch klarer die Entwicklung der italienischen Renaissance aus dem Stile des Quattrocento zeigen, wenn wir nicht nur die Riesenschritte staunend verfolgen, mit denen z. B. Michelangelo noch vorwärtsstürmte, sondern wenn wir auch sehen, daß andere, zaghaftere, freilich auch nicht hochbegabte Künstler, wie Lorenzo, in unsicherem Gang zwischen den Parteien hin und her zogen.

ZWEI MADONNEN VON MANTEGNA UND CORREGGIO

Im Jahre 1496 vollendete Andrea Mantegna ein stattliches Altarbild für eine eben gegründete Kirche in Mantua, die ebenso wie das Bild zur Erinnerung an einen angeblichen Sieg der italienischen Verbündeten über die Franzosen gestiftet worden war. Das Gemälde trägt daher den Namen Madonna della Vittoria. Es befindet sich heute im Louvre.

Nicht ganz 20 Jahre nach der Vollendung dieser Tafel, im Jahre 1515, stellte Correggio für das Minoritenkloster seiner Heimatstadt, von der er den Namen führt, ein Madonnenbild fertig, das heute in der Dresdener Galerie aufbewahrt wird und das ihm im Jahre 1514 in Auftrag gegeben worden war. Das Städtchen Correggio liegt nicht gar so weit von Mantua, und wir haben auch sehr deutliche Anzeichen dafür, daß der junge Antonio Allegri, der heute Correggio heißt, nach jener Stadt gegangen ist, um sich an Mantegnas Werken zu bilden.

Das deutlichste Anzeichen ist in dem engen Verhältnis zu erkennen, in dem die Mantuaner und die Dresdener Madonna zueinander stehen. Die Hauptfigur der beiden Bilder, die heilige Jungfrau, ist so völlig gleich, daß man nicht an Zufall denken darf. Correggio hat das schöne und schon damals gefeierte Bild des Mantuaners gesehen und hat das bemerkenswert feinsinnig arrangierte Madonnenmotiv für sein Bild übernommen. Auch sonst möchte man da und dort glauben, Nachwirkungen von Mantegnas Komposition bei dem jüngeren Werke zu finden.

Der Fall ist kunsthistorisch von großer Bedeutung; denn mancher Zug der seltsamen Kunst des Correggio wird hier in seinem Ursprung

klar, und auch für die Beurteilung von Mantegnas Wirksamkeit ist es ersprießlich, zu sehen, daß ein solch vollendeter und bedeutender Farbenkünstler wie Correggio sich ihm angeschlossen hat. In der Tat hat Mantegna bei der Madonna della Vittoria bereits den Übergang zur Renaissancemalerei eingeleitet. Obschon die Äußerlichkeiten noch reines Quattrocento sind, ist im Inneren des Bildes bereits das Streben nach jener Freiheit und Offenheit, auch nach jener Abgeklärtheit zu beobachten, die der Renaissance eigen sind. Der schöne Schmetterling, die Kunst des 16. Jahrhunderts, liegt hier noch in der rauhen Puppenhaut verborgen: aber er wird bald die Frühlingsluft der neuen Zeit spüren. Correggios Tafel folgte der Madonna della Vittoria mit unverkennbarer kunstgeschichtlicher Notwendigkeit.

Es hat einen großen Reiz, diesen Zusammenhang zu verfolgen, aber wir dürfen eben nicht vergessen, daß die zwei Bilder trotz ihrer innigen Verbindung zwei verschiedenen Jahrhunderten angehören. Mag Mantegnas Bild den spätesten Stil des Quattrocento zeigen, so gehört es ihm eben doch an, und Correggios Madonna mag dem frühesten Stadium der Hochrenaissance angehören, aber sie ist nicht mehr Kunst vom 15. Jahrhundert. Eng verbunden stehen die zwei Tafeln nun in der Entwicklungsgeschichte der Kunst nebeneinander und doch so scharf geschieden, wie sich im Leben oft Vater und Sohn ohne Verständnis für ihre gewöhnlich recht verschiedene Lebensauffassung gegenüberstehen. Es handelt sich dabei unter anderem um den Gegensatz von dem unmalerischen Stile des italienischen Quattrocento zu dem der Renaissance, die nicht annähernd so laut und bunt in der Farbengebung gewesen ist, wie das 15. Jahrhundert und die doch einen viel feineren koloristischen Sinn gehabt hat. Selbstverständlich lassen sich in unseren Reproduktionen die speziell mit dem innersten Wesen der Farbe zusammenhängenden Probleme nicht behandeln, aber mancherlei Einschlägiges läßt sich auch hier dartun, und wohl vor allem das eine, daß Correggio in der von ihm veranlaßten Stilwandlung auf Licht und Schatten, auch auf malerische Verteilung der Werte viel gehalten hat.

Die Madonna selbst ist auf den zwei Bildern fast gleich, soweit ihre Haltung in Betracht kommt. Sie sitzt auf dem Thron, hält das Kind mit der Linken und blickt zu der frommen Versammlung hinab, die sich zu Füßen ihres Thrones zusammengefunden hat. Besonders charakteristisch ist die Bewegung ihrer rechten Hand, die sie wie beruhigend über die frommen Beter flach ausstreckt, indem sie sie zugleich unter leichter Neigung des Körpers ziemlich weit hinunterreicht. Das Motiv ist so eigenartig und wird von Correggio so fast ohne Veränderungen herübergenommen, daß diese eine Handbewegung ausreichen würde, um zu beweisen, daß er sich von Mantegnas Bild hat inspirieren lassen.

Trotzdem das nun so ganz klar ist, bleibt die Tatsache, daß man ohne die Kenntnis von Mantegnas Tafel wohl nie auf die Idee kommen würde, daß sie dem großen Maler von Parma das Vorbild geliefert habe; denn trotz der fast wörtlichen Übereinstimmung sind die beiden Madonnen grundverschieden, und ebenso wie die eine so charakteristisch für Mantegnas Stil ist, darf die andere als ein Muster für Correggios frühe Art gelten. Das kann nun nicht anders zu erklären sein, als daß die zwei Figuren zunächst einmal innerhalb des Bildganzen eine völlig verschiedene Stellung haben.

In der Tat ist Mantegnas Madonna trotz der starken Plastik ihrer Erscheinung eng in die Umgebung eingespannt. Das wird vielleicht am deutlichsten dadurch, daß links hinter ihr das Haupt eines Heiligen sichtbar wird, der sich anscheinend auf die Zehen stellen muß und den Kopf etwas ängstlich hebt. Dieser Kopf verstärkt den Eindruck, daß der Raum sehr knapp zugemessen ist. Daher kommt es auch, daß das schöne alte Motiv des Schutzmantels, das Mantegna hier aufgenommen hat, nicht recht zur Geltung kommt, obschon es mit einiger Pracht entfaltet ist. Zu den Seiten der heiligen Jungfrau stehen sehr vornehme Heilige und schlagen ihr den Mantel zurück, unter dem dann der Stifter des Bildes, der Markgraf von Mantua und der heilige Johannes, knien bzw. stehen. Das ist mit größter Schärfe ausgearbeitet: aber diese Schärfe kommt wohl zum Teil davon, daß dem Bilde der freie große Schwung fehlt. Damit soll nicht gesagt werden, daß es kleinlich gemacht und

nicht ein bedeutendes Kunstwerk sei. Nur das will angedeutet sein, daß Mantegna doch noch innerhalb recht enger Grenzen arbeiten mußte. Das Quattrocento kennt die Weiträumigkeit noch nicht.

Darum konnte Mantegna das feine Motiv wohl im dekorativen Sinne sehr schön ausnutzen, mußte aber die größten Vorteile, die das Arrangement bot, unverwertet lassen. Die Madonna sitzt auf hohem Thron, der auf einem vielgliedrigen, künstlich erhöhten Unterbau steht. Trotzdem ist sie nur wenig über die andern Figuren erhaben. Die alte isokephalische Anordnung, die alle Köpfe auf gleiche Höhe stellt, ist zwar nicht mehr herrschend, aber Mantegna läßt die Madonna doch nicht weiter über die Heiligen hinausragen, als daß eine munter bewegte Linie von Kopf zu Kopf geht.

Ganz anders ist das bei Correggio. Auch dieser gibt dem Thron der Madonna einen hohen Unterbau, und ist hierin, wie die allerdings sehr freie Behandlung einiger Details zeigt, dem Beispiele des Mantuaners gefolgt, aber er zieht alle Konsequenzen aus der Natur des Motivs, und vor allem die nächstliegende. Wenn schon die Madonna auf solch hohem Throne sitzt, dann soll sie auch wirklich über das Irdische erhaben sein, und so löst er sie aus dem engen unmittelbaren Verband mit der Umgebung. Sie scheint zwischen Himmel und Erde zu sein, und sie ist jedenfalls dem Himmel so nahe, daß die in der Glorie schwebenden Engel zu ihren Häupten uns gar nicht auffallen. Die Himmelsbewohner sind hier an ihrem richtigen Platze.

Indem Correggio diese Erweiterung einführte, mußte er seinem Standpunkt auch in anderer Beziehung Rechnung tragen. Im Stile des Mantegna, wo alles eng zusammengerückt wird, macht es sich vortrefflich, daß der Bogen der etwas phantastischen Laube — die nebenbei bemerkt, Correggio in Erinnerung gestanden zu haben scheint, als er das Studierzimmer der Äbtissin von Sankt Paul ausmalte — in völliger Wölbung gegeben ist. Aber bei dem Dresdener Bild würde der Bogen gedrückt haben, und so läßt ihn der jüngere Meister weg. Er deutet ihn gerade an, aber hütet sich, mehr als eine kurze Andeutung zu geben. Sein Bild braucht freien Raum und viel Luft.

Wenn man nun die zwei Madonnen miteinander vergleicht, wird man die Beobachtung nicht vermeiden können, daß die Handhaltung der Madonna bei Correggio anders motiviert ist, als bei Mantegna. Die Bewegung ist scheinbar die gleiche: aber die Situation ist doch verschieden. Mantegnas Madonna thront im Kreise ihrer heiligen Freunde, zu dem sie auch den Stifter des schönen Bildes, den Markgrafen von Mantua, zugelassen hat. So neigt sie sich ein wenig vor, streckt die Hand in einer Geste aus, die wohl den Segen bedeuten wird, und zugleich so menschlich liebenswürdig gehalten ist, als ob die Madonna gewissermaßen dem Fürsten die Hand aufs Haupt legen wolle. Es geht etwas sehr Freundschaftliches durch diese Auffassung.

Das war nur möglich, weil Mantegna die Personen alle so nahe zusammengerückt hat. Bei Correggio aber, wo die Madonna in die lichten Höhen des Himmels hinüberreicht, ist von dem Motiv, daß die heilige Frau dem Fürsten die Hand auf den Kopf legen könne, keine Rede mehr. Sie neigt sich leicht nach vorne über, und die Hand, deren Bewegung doch unmittelbar von Mantegna genommen ist, hat nun eine ganz andere Bedeutung. Sie ist halb Segen, halb ein intimer, warmer Gruß. Das erkennt man wohl am besten an der Haltung der Finger. Bei Mantegna sieht man die fast ganz ebene Fläche des Handtellers, d. h. die Madonna könnte wirklich, wenn der Fürst nur ein wenig mit dem Kopfe in die Höhe gehen würde, ihm die Hand in der geschilderten Haltung auf das Haupt legen. Bei Correggio aber sehen wir nicht mehr diese Fläche des Handtellers, sondern ein leicht bewegtes Spiel der Finger, die, ohne einem bestimmten Ziel so nahe zu sein, wie bei Mantegna, nun eben auch ohne feste Richtung gehalten sind.

Wesentlich ist nun noch ein Punkt in diesem Zusammenhang. Wir haben oben davon gesprochen, daß Mantegna, ohne irgendwie kleinlich zu sein, doch alles eng zusammengerückt und sehr scharf ausgeführt hat. Diese Auffassung hat nicht nur im allgemeinen Arrangement die bis jetzt besprochenen Konsequenzen gehabt, sonsondern hat Mantegna veranlaßt, die Bildfläche in einer Weise

auszugestalten, die wir heute kunstgewerblich nennen. Wie reich hat er den Sockel des Thrones ausgeführt, wie hat er in einer fast barbarischen Prunkliebe die Rückwand des Thrones selbst gestaltet und was hat er alles an Details, wie die Laube, man möchte fast sagen, verschwendet. Seltene Früchte, wunderliche Formen, wie die Korallen, und herrliche Vögel, wie die Papageien, sind nur ein Teil des Reichtums. Das Wesentliche ist doch wohl die später auch von Coreggio übernommene Art, die Laube häufig zu durchbrechen, so daß der Hintergrund filigranartig verarbeitet ist.

Demgegenüber hat Correggio eine erstaunliche Einfachheit durchgeführt. Er läßt die Laube und den Bogen weg, er kassiert die Rückwand des Thrones; den Sockel aber, den er zwar sehr üppig behandelt, gliedert er nach Art der Renaissance sehr stark und durch solche neue Motive, daß alles dem 16. Jahrhundert entsprechend zugleich edel, einfach und reich ist. Man sehe nur wie die Konstruktion des Unterbaues bei Correggio trotz einiger Freiheit so klar und fest ist. Bei Mantegna dagegen, der sich doch auch auf Architekturmalerei verstanden hat, geht die Konstruktion in der Häufung der Motive unter. Der Mantuaner hat im Streben nach großer Mannigfaltigkeit nur mit genauer Not und vor allem eben nur durch die wunderbare Schärfe der Technik es vermieden, daß sein Bild überladen wirke. Die Kräfte, die er in die Komposition einstellt, spielen nicht. Dagegen haben wir bei Correggio eine ungemein bewegte Gegensätzlichkeit der sehr eifrig tätigen Beziehungen. Der Meister von Parma verfügt über eine Elastizität des Stiles, die im 15. Jahrhundert auch bei einem Künstler wie Mantegna nicht denkbar gewesen ist.

Ähnliches gilt für das Gesamtarrangement, im besondern für das Verhältnis der Madonna zu den Heiligen. Sechs Personen sind es, die bei Mantegna die heilige Jungfrau umgeben, dazu noch der kleine Johannes. Und es sind prachtvolle breite Typen dabei, wie die zwei Heiligen, die die Mantelenden halten. Bei Correggio sind es nur vier Gestalten: aber um wie viel reicher wirken sie im Bilde, als all die feierlichen und doch fast zaghaften Figuren des Mantegna, die nicht wagen, ein lautes Wort zu sprechen oder eine rasche

Bewegung zu machen. Mantegnas Gestalten sind stattlich wie die Werke eines Bildhauers, aber es fehlt ihnen die feurige Lebendigkeit, die Correggio gibt und die dieser, nebenbei bemerkt, wohl von Leonardo da Vinci überkommen hat. Alles biegt und wendet sich in dem Dresdener Bilde, und zwar in einer sehr gespannten Haltung. Die Figuren sind diagonal in Kontrast gesetzt, so daß sie sich gegenseitig unterfangen und stützen.

Dieses Moment ist besonders wichtig; denn Mantegna arbeitet mit einer Symmetrie, die sein Werk dem des Corregio gegenüber recht altertümlich erscheinen läßt. Er hat einen direkten Parallelismus verwendet, der ruhig, wohl allzu ruhig wirkt, obschon Mantegna danach getrachtet hat, eine gewisse Belebung durchzuführen. Er hat wohl der rechten Seite den kleinen Johannes beigegeben; er läßt ferner die heilige Elisabeth, die das Gegenstück zum knienden Stifter ist, auf der untersten Stufe des Sockelbaues sitzen, und hat auch sonst einige Abwechslung zu schaffen gesucht: aber alle diese Erleichterungen sind nicht imstande, die Wucht der mit so auffallenden Mitteln durchgeführten Symmetrie zu mildern. Daher kommt, daß der Bau der Komposition bei Mantegna nicht leicht ist, daß er, ohne gerade überladen zu sein, zwar recht voll und trotzdem nicht reich wirkt.

Ganz anders verhält sich Correggios Bild. Das Pathos und die inbrünstige Glut der Heiligen, ihre Beweglichkeit vermehren ihre Bedeutung in der Komposition, so daß sie trotz der geringeren Anzahl das Ensemble reicher erscheinen lassen. Die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich bewegen und sich bald zur Madonna, bald zum Publikum wenden, gibt allem etwas Bequemes, und das steht nun sehr gut zu dem breit und luftig behandelten Raum. So schön Mantegna auch die Laube ausgestattet hat, so wirkt der Bogen doch wie ein Reif, der die Gruppe fast gewaltsam zusammenhält oder -preßt: dagegen ist bei Correggio von solch gepreßter Enge nichts zu spüren.

Damit ist ein Umstand berührt, der gerade für Mantegnas kunstgeschichtliche Stellung als Raummaler wesentlich ist. Mantegna hat ja hier nicht jene kunstvolle und auch wissenschaftlich interessante,

CORREGGIO
MADONNA MIT DEM HEILIGEN FRANCISCUS

DRESDEN
GEMÄLDEGALERIE

A. MANTEGNA
MADONNA DELLA VITTORIA

PARIS
LOUVRE

jedenfalls aber sehr drastisch wirkende Perspektive verwendet, wie sie vor allem seine Frühwerke in Padua kennzeichnet. Aber man erkennt auch hier noch in allem die Früchte seiner mit solch großem Eifer betriebenen Studien über Perspektive und verwandte Dinge. Wenn auch der Platz auf seiner Pariser Tafel den einzelnen Personen recht sparsam zubemessen ist, so ist doch jede sehr rund herausgearbeitet, und sie stehen alle räumlich klar im Bilde. Aber diese Klarheit ist nicht unmittelbar überzeugend. Man findet sie erst nach einigem Studium und dann nur mit Überraschung. Was seinerzeit Squarcione an seinen Fresken in der Eremitani-Kapelle getadelt haben soll, ist auch hier trotz großer Besserung noch immer zu spüren. Die Figuren sind sehr „plastisch" gehalten: d. h. sie sind nicht malerisch empfunden, und so ist das ganze Bild gerade in seiner Raumbehandlung nicht malerisch. Die Vertiefung ist wohl vorhanden, aber die Linien führen zu starr in die Tiefe, die Figuren verbinden sich nicht miteinander, weil jenes Element fehlt, das erst ein Gemälde als ein Werk echter Farbenkunst erscheinen läßt: die ausgleichende zusammenführende Wirkung der Luft. Mantegnas Raum ist luftleer und im malerischen Sinne tot.

Bei Correggio dagegen entspricht der Beweglichkeit der Figuren die große Freiheit der Raumbehandlung. Hier weist und geht alles in die Tiefe. Die Menschen wie die Architektur stehen nicht hart und isoliert vor uns, sondern sie werden durch jenes unbestimmte Etwas zusammengehalten, das in der alten Kunst die Rolle hatte, die in der heutigen die Luft hat. Ebenso wie sie kompositionell durch den Kontrast zu einer Einheit verbunden sind, so stehen sie auch technisch insofern miteinander in engster Verbindung, als sie eben unter die Herrschaft der gleichen malerischen Ideen gestellt sind. Die Wechselwirkungen werden dadurch noch inniger und die Gesamtwirkung wird noch reicher. Dazu gehört nun die eben doch bestehende Tatsache, daß nicht nur in der Figurenanzahl, sondern auch im übrigen Correggio viel einfacher und sparsamer ist, als Mantegna. Da er aber infolge seiner viel weiter vorgeschrittenen Auffassung von der Natur und Aufgabe der Malerei die gegebenen Motive besser und vielseitiger ausnutzen kann, so ist trotz aller

Einfachheit seine Tafel die opulentere. Mantegnas Stil dagegen ist ostentativer.

Der Mantuaner legt den größten Wert darauf, alles recht deutlich zu zeigen, und damit wird nun alles, was er malt, besonders aber jede Figur zur Schau gestellt. Stille Selbstgenügsamkeit und wohlige Freude am Leben haben seine Gestalten nicht. Dagegen hat Correggio sie so aufgefaßt, daß auch auf seine Werke das glückliche Wort paßt, das Jakob Burckhardt von gewissen Venetianer Gemälden ausgesprochen hat: sie sind Existenzbilder. Diese Charakteristik betrifft die Stimmung der zwei Werke im allgemeinen und jede Figur im besonderen. Man bedenke, daß die Madonna della Vittoria die Erinnerung an eine glänzende Waffentat aufbewahren soll und suche in dem Bilde nach einem einzigen Hinweis auf diesen — freilich bestrittenen Sieg — und auf die unzweifelhaft vorhandene Siegesfreude. Alles ist stumm, sehr aufmerksam, vielleicht auch gerührt, aber nirgendwo regt sich frisches Leben; die Gestalten stehen da wie auf der Bühne eines stummen Spieles. Selbst die Madonna, die allgütige Himmelsmutter, neigt sich nur in äußerster Befangenheit zu dem vor ihr knienden Stifter. Und befangen scheinen sie alle zu sein, die vor ihrem Throne knien oder stehen.

Es wäre ungerecht, zu sagen, daß sie deswegen befangen sind, weil sie wissen, daß der Blick der Beschauer prüfend auf ihnen ruht; denn sie sind ja so recht nach dem Worte Ovids des Anschauens wegen da. Mantegna hat sie auch mit allem ausgestattet, was sie auffallend machen konnte.

Demgegenüber hat Correggio eine viel freiere, rein menschliche Stimmung gefunden. Die meisten der Heiligen auf dem Dresdener Bilde, vor allem die Madonna, leben ihr Leben für sich. Sie wissen gar nicht, daß es ein Publikum gibt, und gerade der heilige Johannes, der sich nach der alten ikonographischen Tradition als der Vorbote Gottes, als der *digitus domini* fühlt und mit so markanten Bewegungen, so lebhaft aufforderndem Ausdruck an den Beschauer wendet, beweist recht deutlich, daß er über dem Publikum steht und nur die Verbindung zwischen diesem und der in lächelnder Majestät thronenden Madonna herstellen will. Es ist freilich ein Gemälde,

bestimmt zur köstlichsten Augenweide, was Correggio geschaffen hat: aber was ihn von Mantegna trennt, das ist der Umstand, daß der Mantuaner die Aufmerksamkeit auf die Einzelheiten lenkt und zum genauen Studium der Details auffordert, während Correggio uns in die Harmonie einer herrlichen Vision versetzt, wo uns das gleiche Entzücken fassen soll, wie es aus jedem Blick und aus jeder Bewegung seiner Heiligen spricht. Es liegt etwas von religiöser Trunkenheit in der Auffassung des jüngeren Meisters, und das ist nun eben echte Renaissancestimmung, jene Hoheit, wo im Kunstwerke nur überirdische, nicht alltägliche Zwecke verfolgt werden, selbst wenn es sich um Darstellungen von solch profanem Charakter handelt, wie sie die prachtvollen Porträts des 16. Jahrhunderts sind. Es versteht sich von selbst, daß bei solchen Werken das Ostentative von Mantegna keine Statt mehr hat; denn es liegt etwas Zwiespältiges darin.

Sehr bezeichnend für dieses Verhältnis ist die Figur des segnenden Christus. Hier zeigt sich besonders deutlich, daß Correggio wohl das prachtvolle Motiv von Mantegnas Gemälde nicht nur gewürdigt, sondern auch auf seine weitere Verwendbarkeit geprüft hat. Die Madonna konnte er beibehalten, wenn er sie auch natürlich nicht unverändert in sein Bild hinübergenommen hat. Dagegen schuf er den segnenden Jesus völlig neu, ohne auch nur ein Detail aus Mantegnas Werk beizubehalten. Man sieht daraus sehr klar, daß Correggio sich dessen bewußt gewesen ist, wie viel von Mantegnas Stil auch zu weiterem Leben in der Kunst zu erhalten oder gar zu führen war und wie viel in den Tagen, wo Correggio noch ein junger Mann war, bereits abgestorben war. Mantegna hat den stehenden, Correggio aber den sitzenden Jesus gewählt.

Es ist gewiß kein Zufall, daß das Motiv in den zwei Bildern so grundverschieden ist. Bei der Madonna della Vittoria steht Jesus nicht wie ein Menschenkind, auch nicht wie der jugendliche Gott der Christen, sondern wie ein antiker Putto auf dem Schoße seiner Mutter. Er blickt mit sehr unkindlichem Ernste zu dem knienden Stifter und hebt die Hand zum Segen. Er wird recht offenkundig unter den religiösen Figuren als die wichtigste herausgehoben, so

daß er trotz der kleinen Proportionen sowohl seine Mutter wie die Heiligen dominiert. Jesus wird den andächtigen Besuchern der Kirche gezeigt. Das paßt sehr gut zu der schweren Stimmung des Bildes.

Correggio aber hat eine zugleich mehr enthusiastische und sorglose Auffassung, hat auch mehr die rein menschlichen Beziehungen herausgearbeitet.

Das Kind sitzt in seligstem Behagen auf dem Schoße der Mutter, wo es sich wohlgeborgen fühlt, und wenn es die Hand zum Segen gegen die Gruppe der Heiligen erhebt, so ist das mehr ein zutraulicher Gruß an Freunde, als eine heilverkündende Bewegung des Gottes, es ist auch fast ein kindliches Spiel, indem Jesus tut, was er die Mutter so oft schon tun sah. Den Segen selbst erteilt bei Correggio die Madonna, obschon sie nicht die übliche Geste macht. Auch sie aber ist weniger als die himmlische Mutter der Barmherzigkeit aufgefaßt, denn als ein vornehmes junges Weib in der Fülle des Glückes. Sie ist in der Tat eine der schönsten Madonnen, die die Renaissance geschaffen hat, und entspricht in ihrem freudigen Miterleben des schönen weihevollen Moments durchaus den Träumen der damaligen Kultur und Künstler von hochgesteigertem, edelstem verklärtem Lebensgenuß. Indem aber Correggio diese Auffassung vertrat, war es ihm unmöglich, jene Zwiespältigkeit beizubehalten, die in Mantegnas Madonna lag. Sein Kind und seine Madonna wissen nichts davon, daß sie vor Beschauern stehen. Sie leben nur dem erhabenen Augenblick, den sie in seliger Gemeinschaft mit den in ihrer Andacht verzückten Heiligen genießen.

Nun mag es auch an der Zeit sein, davon zu sprechen, daß Mantegna die Madonna so ganz anders gestaltet als Correggio. Weniger soll davon die Rede sein, daß er sie in fast bekümmerter Stimmung, in zwar edlen, aber doch nicht gerade liebenswerten Formen gemalt hat als davon, daß er, wie das nun seine Art war, alle Details der Gewandung so scharf herausgestellt hat, als wenn er nicht ein Bild, sondern eine Bronzefigur hätte schaffen wollen. Der Faltenwurf des leichten dünnen Gewandes ist in unzählige kleine Ecken gebrochen. An der Brust, an den Armen, am Schoß und an den Beinen liegt das Gewand in lauter kleinen Spiegeln

und Rinnen da, und es wiederholt sich hier im einzelnen, was wir bei der Raumbehandlung und bei der Komposition der Figuren gesehen haben. Mantegna liebt die Einfachheit nicht; allerdings ist es wunderbar und nun eben doch Zeichen eines großen künstlerischen Geistes und Geschmackes, daß er trotzdem den Bau der schönen Gestalt so kräftig und klar zur Erscheinung gebracht hat.

Bemerkenswert ist auch die Anordnung. Die Madonna erhält ihre Bedeutung im Bilde zum Teil von dem prachtvollen Aufbau des Thrones und von der reich ziselierten kostbaren Rücklehne, die ihr als Folie dient. Mantegnas Stil braucht solche Hilfsmittel. Er hat ja trotz seiner eminenten Beherrschung der Perspektive keine Vorstellung von der speziell malerischen Tiefenwirkung im Bilde. Er treibt die Modellierung der Gestalten nach vorwärts aus dem Bilde heraus, statt das Auge in die Tiefe des Gemäldes zu führen, und so bedarf er im Hintergrunde immer neuer Füllungen, um den Gestalten eine Art von Widerlage zu geben. Es ist also nicht nur jene bekannte Eigenart des Quattrocento, die im Kunstwerk das bunte Vielerlei liebt, es ist nicht nur Mantegnas persönliche Eigenart, die die Häufung kräftiger Akzente bevorzugt, sondern es ist eine Folge seiner Anschauungen über die Natur der Malerei, die ihn zu solch schwerer Prachtentfaltung führt, um die feine Gestalt der Madonna ins rechte Relief zu bringen.

Solcher reichen und lauten Mittel bedarf Correggio nicht. Er ist ein echter Maler. Ihm genügt der leuchtende reine Hintergrund der strahlenden Himmelsglorie, um die Gestalt der Madonna noch viel wirksamer zur Geltung zu bringen, als das Mantegna mit all seinem komplizierten Apparat erreicht hatte. Die Kraft der reinen malerischen Silhouette erweist sich auch hier wieder einmal als unwiderstehlich, und darin liegt nun überhaupt, wie schon eingangs bemerkt, die Bedeutung des Problems. Correggio überwand nicht Mantegnas Stil allein, sondern den des 15. Jahrhunderts, als er den speziell malerischen Interessen den Sieg verschaffte.

So wie nun Correggio den Hintergrund sehr einfach und doch nicht kahl, vielmehr licht- und wirkungsvoll gehalten hat, gab er auch im übrigen der Madonna selbst schlichte und doch renaissance-

mäßig reife Formen. Das krause Faltenwerk des Mantuaners kann er nicht mehr brauchen. Er, der die Figur der hehren Frau vor allem durch den Gegensatz ihrer dunkeln Erscheinung zum strahlenden Hintergrund zur Wirkung bringt, arbeitet auch im Einzelfall mit der Gegenüberstellung von hellen und dunkeln Massen: überhaupt nicht mit Details, sondern mit starker Gliederung des Ganzen. Darum laufen jetzt die Faltenzüge breit und sehr energisch, ohne alle kleineren Unterbrechungen, darum auch wird alles Spitzige und Eckige vermieden. Die monumentale Haltung der Renaissance verträgt sich nicht mehr mit dem Ziseleurstil des 15. Jahrhunderts, so wenig sich Correggios malerischer Charakter mit Mantegnas Freude am Schaffen von Figuren verträgt, die aus Bronze gemacht zu sein scheinen.

Das bedingt nun auch eine andere Gruppierung von Mutter und Kind. Wir haben schon oben davon gesprochen, daß Mantegnas Sinn für das Ostentative ihn den göttlichen Knaben aufrecht stehend dem Beschauer zeigen läßt, während Correggios genußfrohe Behaglichkeit den kleinen Jesus als ein vergnügt und liebenswürdig tändelndes Kind auf den Schoß der Mutter setzt. Gewiß ist dieser Gegensatz für das Verhältnis der zwei Künstler zueinander bezeichnend, aber er ist doch noch damit zu begründen, daß auch sonst für Correggio das von Mantegna getroffene Arrangement nicht mehr angängig gewesen ist.

Auf dem älteren Bilde steht das Kind in einer etwas übertriebenen Größe auf dem Schoße der wohl absichtlich verhältnismäßig zierlich gebildeten Mutter so, daß seine Schultern ihre linke Achsel verdecken und über den Kontur, der die Gestalt Mariä einfaßt, hinausgreifen, und so unterbricht auch sein Kopf noch einmal den Kontur. Das Quattrocento und mit ihm Mantegna liebte solche Überschneidungen, die wesentliche Partien an den Hauptfiguren verdeckten. Es nahm sich nicht die Mühe, die Gestalten so zu komponieren, daß jede zu ihrem Rechte kommt und daß sie sich einer Gesamtwirkung unterordnen. Genau genommen, haben wir es bei Mantegna nicht mit einer zur Gruppe verbundenen Einheit von Mutter und Kind, sondern mit einer zwar nicht planlosen, aber

doch nicht sehr fein arrangierten Nebeneinanderstellung der zwei Gestalten zu tun.

Das konnte Correggio nicht in sein Bild übernehmen. Er bildet doch die Madonna nicht in solch blühender Schönheit, um so wichtige Teile des Körpers durch das Kind verdecken zu lassen. Ihre reife Gestalt entwickelt sich trotz aller Anmut doch auch stattlich und soll als kräftige Masse im Bilde wirken. Darum wird das göttliche Kind nicht auf ihren Schoß gestellt sondern gesetzt: nun stört es die schöne Silhouette nicht. Der Kontur wird nicht zerrissen, und die beiden Gestalten wachsen zur vollendeten künstlerischen Einheit zusammen. Indem aber diese erreicht wird, hat die Gruppe auch aus sich selbst jene Festigkeit und Kraft erlangt, die Mantegna durch künstliche Häufung von Details zu geben erstrebte. Die Einfachheit der Renaissance, die ja auch bei den Florentinern, z. B. bei Andrea del Sarto, sich fast rücksichtslos durchgesetzt hat, wird bei Correggio mit dem feinsten koloristischen Geschmack verbunden, der damals außerhalb von Venedig in Italien zu finden war, und so wird nun auch alles reich und sogar üppig, sodaß daneben Mantegnas Bild eng und überladen erscheint.

Wie sehr trotz aller Leichtigkeit, Zierlichkeit und Beweglichkeit die Renaissance durch klügere Ausnutzung der Mittel auch damals schon auf kraftvollen Prunk ausging, mag man an den gewaltigen, hoch hinaufgeführten Säulen erkennen, die das Bild auf beiden Seiten einfassen. Sie sind nach der Art der frühen Renaissance eng aneinander gestellt, und wenn sie selbst dadurch etwas sehr Wuchtiges bekommen, so wirken sie dann durch den Gegensatz zu dem freien Hintergrund in dem Sinne, daß dieser doppelt frei und licht erscheint. Man vergleiche damit nun die Bogenlaube von Mantegna mit ihren Girlanden, Korallen und Papageien, so wird sich der tiefere Sinn an Correggios Umänderung ergeben. Es liegt ein Protest gegen den allzu reichhaltigen, goldschmiedemäßig arbeitenden Stil des italienischen Quattrocento vor: ein Protest, der um so wichtiger ist, als er offenbar nicht rein ininstinktiv erfolgt ist.

Correggio hat gewiß das Mantuaner Siegesbild bewundert, wie

wir das heute noch tun, sonst würde er die Madonna nicht als Vorbild gewählt haben; aber er hat nun doch sich nicht mit jugendlicher Ergebenheit an das von seinem großen Vorläufer aufgestellte Muster gehalten, sondern die ganze Komposition neu gestaltet. Es ist eine erstaunliche Frühreife und Selbstsicherheit, die er dabei bekundet: aber der glänzende Erfolg wäre ihm doch wohl nicht beschieden gewesen, wenn hinter ihm nicht die große Zeit gestanden hätte. Nicht allein er, sondern auch die Renaissance protestiert hier gegen das 15. Jahrhundert. Das haben nun so manche andere Künstler auch getan, aber nur wenige in solch konsequenter Weise, und wohl gar keiner in solch komplizierter Art. Die einen machten sich daran, die alte Formenwelt aufzulösen, die andern strebten nach Verbesserung der koloristischen Technik: Correggio aber hat alle Momente zusammengenommen, und so stehe ich nicht an, die Dresdener Madonna mit dem heiligen Franziskus nicht nur als eines der schönsten Gemälde von Correggio zu bezeichnen, sondern als eines der im kunstgeschichtlichen Sinne bedeutendsten Werke des gesamten 16. Jahrhunderts.

ZWEI MADONNEN VON DOMENICO GHIRLANDAIO UND PARMEGGIANINO

Reynolds behandelt in der zehnten seiner berühmten Reden, die man am bequemsten in der ausgezeichneten, von Roger Fry besorgten Ausgabe nachlesen kann, die „Madonna mit dem langen Halse" von dem Correggio-Nachahmer Parmeggianino. Er hat viel an dem Bilde zu tadeln, besonders findet er die Zeichnung inkorrekt. Aber Fry sagt mit Recht, daß der englische Maler und Kritiker keinen ganz richtigen Standpunkt einnimmt, wenn er von Fehlern spricht und damit die Möglichkeit offen läßt, diese Fehler durch einige Verbesserungen so zu beseitigen, daß das Bild dann gut sei. Es handelt sich eben hier nicht um ein zum Teil gelungenes, zum Teil mißlungenes Werk, sondern um eine einheitliche Schöpfung, die nach einem bestimmten System angelegt und in allen Teilen konsequent durchgeführt ist. Das System erscheint unserer heutigen Generation wenig geschmackvoll, wie es wohl seit den Tagen des Parmeggianino schon mancher Kunstrichtung nicht zugesagt haben wird, aber es hatte um die Mitte des 16. Jahrhunderts volle Geltung, und innerhalb der von dem System gegebenen Möglichkeiten hat Parmeggianino in der Tat gut gearbeitet. Man sollte also weniger die individuelle Leistung des Malers tadeln als den Manierismus der Zeit.

Ich stelle dem merkwürdigen Bilde eine Madonna von Domenico Ghirlandaio gegenüber, die noch im 15. Jahrhundert entstanden ist und die viele der von Parmeggianino benutzten Elemente auch enthält. Die Madonna sitzt unter einer Nische und hält das segnende Kind auf dem Schoße; neben ihr stehen zunächst je zwei jugendliche Engel und dann je eine große Heiligenfigur. Vor ihr knien je rechts und links ein heiliger Bischof. Schon diese trockene Auf-

zählung der Personen zeigt, wie zahlenmäßig genau die Symmetrie in der Verteilung der Figuren durchgeführt ist. Nicht minder genau ist der Parallelismus in dem architektonischen Aufbau der Szenerie. Die Mitte der Komposition ist kräftig, aber sehr anmutig betont. Die Linien, die zu der Hauptgruppe führen, schwellen in leichtem Rhythmus auf und ab, so daß trotz aller altertümlichen Durchführung der Symmetrie die Komposition nicht steif wirkt.

Im ganzen waltet noch der gotisch vertikale Bau vor. Die Senkrechte dominiert entschieden: aber auch hier klingt ein feiner Rhythmus durch. Die Figuren sind zwar nicht in freier Beweglichkeit dargestellt, aber sie stehen auch nicht bolzengerade. Sie heben die Arme oder biegen sie wenigstens etwas aus. Sie neigen sich ein bißchen oder wenden sich in leicht koketter Haltung zur Seite. Auch hier ist alles Steife ausgeschaltet, und es wird gerade so viel Bewegung in das Bild gebracht, um jene liebenswürdige trauliche Stimmung zu geben, die der Florentiner Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erstrebenswert schien. Diese Stimmung wird noch erhöht durch das ohne Aufdringlichkeit, aber mit sichtlicher Freude sehr offenkundig zur Schau gestellte Beiwerk: die reiche Tracht, den prachtvollen Teppich, die schönen und zierlichen Details der Architektur. Auch die Art, wie die hohen Bäume des an sich nicht sichtbaren Gartens über die Mauer grüßend herübersehen, trägt zur Erhöhung der friedlich stillen Haltung bei.

Weder diese Symmetrie der Komposition noch die etwas befangene Stimmung waren dem Maler des 16. Jahrhunderts erwünscht. Er betont zwar die Mitte des Bildes noch immer sehr nachdrücklich: aber die Figuren werden nicht mehr arithmetisch angeordnet. Auf der einen Seite sehen wir die enggedrängte Schar der correggesken Engel, auf der anderen Seite aber dehnt sich eine wenig scharf charakterisierte, weite Landschaft aus, die gerade durch den Mangel an genauerer Durchbildung sehr deutlich einen Gegensatz zu der gedrängten Fülle auf der anderen Seite bildet. Dadurch endlich, daß links oben auch ein scharf zur Seite geraffter Vorhang sichtbar wird, der den Blick auf den Himmel verdeckt, wird der Eindruck des Geschlossenen und Festen auf der linken Bildhälfte noch vermehrt.

Es besteht also ein ausgesprochener Gegensatz zwischen den zwei Künstlern in bezug auf die Art, wie sie die Faktoren der Komposition anordnen. Nun erhebt sich aber die Frage, ob die neue Kompositionsweise die Ungleichmäßigkeit als solche will, um nur der immerhin etwas steifen altertümlichen Symmetrie auszuweichen oder ob sie noch weitere Zwecke verfolgt. Die Antwort ist nicht schwer. Der Nachfolger Correggios hat gewiß auch nach Stimmung gestrebt: die Aufmerksamkeit der Anwesenden konzentriert sich auf das schlafende Kind, an dessen friedlichem Anblick sie sich ergötzen und dessen Schlummer sie ja nicht stören wollen. Aber die Stimmung ist, obschon sie sehr zart ist oder es wenigstens sein soll, doch nicht annähernd so ruhig wie bei Ghirlandaios Bild. Parmeggianino hat nicht vergeblich in der Spätzeit Michelangelos gelebt; so wie er die breite, ganz einfache Anordnung abwechslungsreich mit scharf markierten Gegensätzen vertauschte, so hat er auch keine feierliche Stille der Stimmung gewollt, sondern ein vielleicht nur leise bewegtes, aber eben ein bewegtes Idyll geschaffen. Es steckt etwas von der Art der Dichtungen des Theokrit in der Auffassung des Parmeggianino: die starken dramatischen Akzente werden zu einer sehnsüchtigen, milden Unruhe herabgestimmt.

Dieser Befund der psychologischen Haltung entspricht nun auch der Art, wie die Gegensätzlichkeit der Anordnung sozusagen ausgebaut wird. Es steht nicht etwa nur die dicht gepreßte Gruppe auf der linken Seite jener frei und offen behandelten Partie auf der rechten gegenüber, sondern innerhalb dieser zwei Hauptgegensätze finden sich weitere, die nun aber in sehr künstlich ausgeklügelter Weise den Charakter jeder Bildhälfte im einzelnen gerade nach dem Gegenteil der großen oben geschilderten Hauptmomente verkehren. Die Gruppe links nämlich ist so fest geschlossen, daß sie gerade es ist, die Ruhe atmet und solide Festigkeit in den Bau bringt, während die frei und leicht behandelte rechte Seite voll Leben, Schwung und Mannigfaltigkeit ist. Man beobachte nur, wie scharf die reich und üppig gezogene Linie des Mantels rechts in den einfachen Grund schneidet und von welcher lebhaften Wirkung für den malerischen Effekt die hoch aufsteigende Kolonnade ist. Gerade die rechte Seite,

die im allgemeinen dazu dient, die Gruppe der Engel besonders auffallend zu machen, ist trotz scheinbarer Kahlheit in einer fast unruhigen Weise angeordnet.

Dieser Umstand ist insofern von Bedeutung, als er zeigt, daß bei Parmeggianino die alte gotische Einfachheit an sich aufgelöst erscheint, und daß zweitens nach einer bestimmten Methode durch vielerlei, mehr oder weniger zwangvoll geführte Gegensätze Leben und Bewegung in das Ganze gebracht werden soll. Das spricht sich sehr deutlich in der Haltung der Madonna aus, die prinzipiell anders angeordnet ist als bei dem alten Florentiner. Bei diesem ist die Altartafel, trotz einer gewissen räumlichen Vertiefung, doch noch als ein für die einfache Vorderansicht berechnetes Schaustück behandelt. Die ebene Fläche waltet gerade in dieser Hinsicht vor, wie bei der Stellung der Figuren die Senkrechte dominiert. Dementsprechend ist die Madonna in möglichst einfacher Haltung geradeausblickend in die Komposition gesetzt, und nur ihr ein wenig zur Seite gestelltes rechtes Bein bringt eine Milderung in die sonst wohl gar zu starre Frontalität der Ansicht. Ghirlandaio folgt noch dem Typus, wie ihn Pollaiuolo und Botticelli bei den Bildern der sechs Tugenden gegeben hatten, die für den Sitzungssaal des Handelsgerichts von Florenz gemalt waren und sich heute in den Uffizien befinden; allerdings hat er schon etwas Geschmeidigkeit in das Motiv gebracht. Es war eine solche Anordnung auch bei der großen rechnerischen Symmetrie der Anlage notwendig; denn eine reichere Bewegung würde Ungleichmäßigkeiten zur Folge gehabt und einer der zwei Bildhälften das Schwergewicht gegeben haben, was nun bei der von Ghirlandaio einmal gewählten Kompositionsweise schlechterdings ausgeschlossen war.

Bei Parmeggianino dagegen wäre eine nach dem Altflorentiner Schema frontal im Bilde thronende Madonna undenkbar. Wenn er nun ebenfalls nicht die eine Seite vor der anderen bevorzugen und wenn er nicht die ganze Bildgruppe zum Umkippen bringen will, dann muß er die Madonna so anordnen, daß sie sich nach allen Seiten wendet, und das tut sie in der Tat auch. Ihr ungemein elastischer Körper hat einen Fluß der Linien, der von den Schultern

zunächst abwärts nach links geht, von dem Knie ab jedoch sehr energisch über die Mitte weg nach rechts abbiegt. Sie selbst wendet das feine Köpfchen nach rechts, und das weitflatternde Gewand deckt endlich, wie schon oben besprochen, einen namhaften Teil der rechten Bildhälfte. Es mag künstlich sein, daß eine solche Anordnung gewählt wurde: aber zu leugnen ist doch nicht, daß Parmeggianino die schwierige Aufgabe im Sinne seiner Zeit gestellt und glänzend gelöst hat. Es ist nichts Leichtes gewesen, die manieriert graziöse Figur der Madonna in ein solch kapriziös komponiertes Bild derart zu setzen, daß sie ihre sehr schlanke Anmut zur Geltung bringt und doch die ganze Bildfläche als Hauptperson, wenn auch nicht ganz deckt, so doch im wesentlichen beherrscht. Das Prinzip der Frontalität hätte unmöglich zur Lösung der Aufgabe herangezogen werden können, und so ergibt sich hierin ein weiterer Hauptunterschied gegen Ghirlandaios strenge Altertümlichkeit.

Man darf sagen, daß die Madonna in Parmeggianinos Tafel der Angel- und Drehpunkt des ganzen Bildes ist. Schon der Umstand, daß dieses Wort gebraucht werden kann, ist bezeichnend für den Umschwung der Zeiten. Es ist nur für Parmeggianinos Bild anzuwenden; dagegen nicht für Ghirlandaios Komposition, die im wesentlichen von der Mitte aus nach rechts und links in der Vertikalebene arrangiert ist und die Tiefe nur sehr wenig berücksichtigt.

Wenn wir aber im allgemeinen schon davon sprechen dürfen, daß Parmeggianino einen Drehpunkt für seine Komposition geschaffen hat, so läßt sich das auch noch im speziellen weiter verfolgen. Er hätte diese Anordnung nicht treffen können, wenn er nicht im übrigen ganz andere Formanschauungen gehabt hätte als der Florentiner des 15. Jahrhunderts. Er kannte bereits die Beweglichkeit des Körpers und suchte diese nach Kräften zu verwerten. Das Quattrocento war noch weit von dieser Freiheit entfernt, selbst wenn es seiner großen Vorliebe für bewegte, sogar stürmisch bewegte Haltungen nachging. Es ist bekannt, wie sehr man in Florenz um 1470 danach strebte, die alte majestätische Ruhe des Masaccio aufzulösen. Das Schreit- und Laufmotiv wird in allen denkbaren

Variationen geübt, selbst dann, wo es, wie bei den häufigen Leuchterfiguren, gar keinen Sinn hatte. Aber man kam über gewisse Andeutungen nicht hinaus, und es waren mehr das „bewegte Beiwerk", die krausen Umrisse und die flatternden Gewänder, die eine Bewegung vortäuschen, gewissermaßen symbolisieren mußten, als daß die Körper in ihren Gliedmaßen bewegt dargestellt worden seien. Es fehlte die Gelenkigkeit und mit ihr die Beweglichkeit. Die Bewegungen waren nur gestellt wie bei Gliederpuppen. Das schloß einen anmutig stillen Rhythmus nicht aus, und auch Ghirlandaio wußte in dieser Hinsicht sehr schöne Gestalten zu zeichnen. So ist in unserem Bilde der feine Heilige, der links in seiner schimmernden Rüstung als eine echte Zierfigur der Zeit steht, ein typisches Beispiel für diese Art. Wie er vor uns steht mit seiner in die Hüften elegant gestützten linken Hand, und wie er sein rechtes Bein so zierlich in fast schwebender Haltung zur Seite stellt, das ist, wenn man noch die sittige Haltung des Kopfes dazunimmt, ein vorzügliches Beispiel für den Florentiner Stil: aber auch für die Beschränkung, die sich die Künstler damals noch bei der Darstellung von bewegten Figuren auflegen mußten; denn keine Bewegung spielt in den Gelenken.

Man vergleiche nur in dieser Hinsicht die im Vordergrunde knienden Bischöfe, die sich in ihrer ehrlichen und rührenden Verzückung und Inbrunst vor der Madonna zugleich neigen und doch den andächtigen Blick zu ihr erheben. Sie sind genau in dem Schema der oben erwähnten Leuchterfiguren gemacht, und sie scheinen eher zu fallen, als sich wirklich im Knien aufrechtzuhalten. Die volle Freiheit eines entwickelten Stils fehlt ihnen noch. Sie sind in das Bild mehr noch eingefügt als gestellt. Ähnliches kann man auch an den sehr anmutigen Engeln bemerken, die rechts und links unmittelbar neben der Madonna stehen.

Solche Beschränkungen finden wir bei Parmeggianino nicht mehr. Wir haben schon oben davon gesprochen, daß die Figur der Madonna im Bewegungsmotiv so genommen ist, daß sie für die Komposition eine sozusagen weitausgreifende Bedeutung gewinnt, und daß sie das nun nicht konnte, ohne daß eben auch die Formauffassung

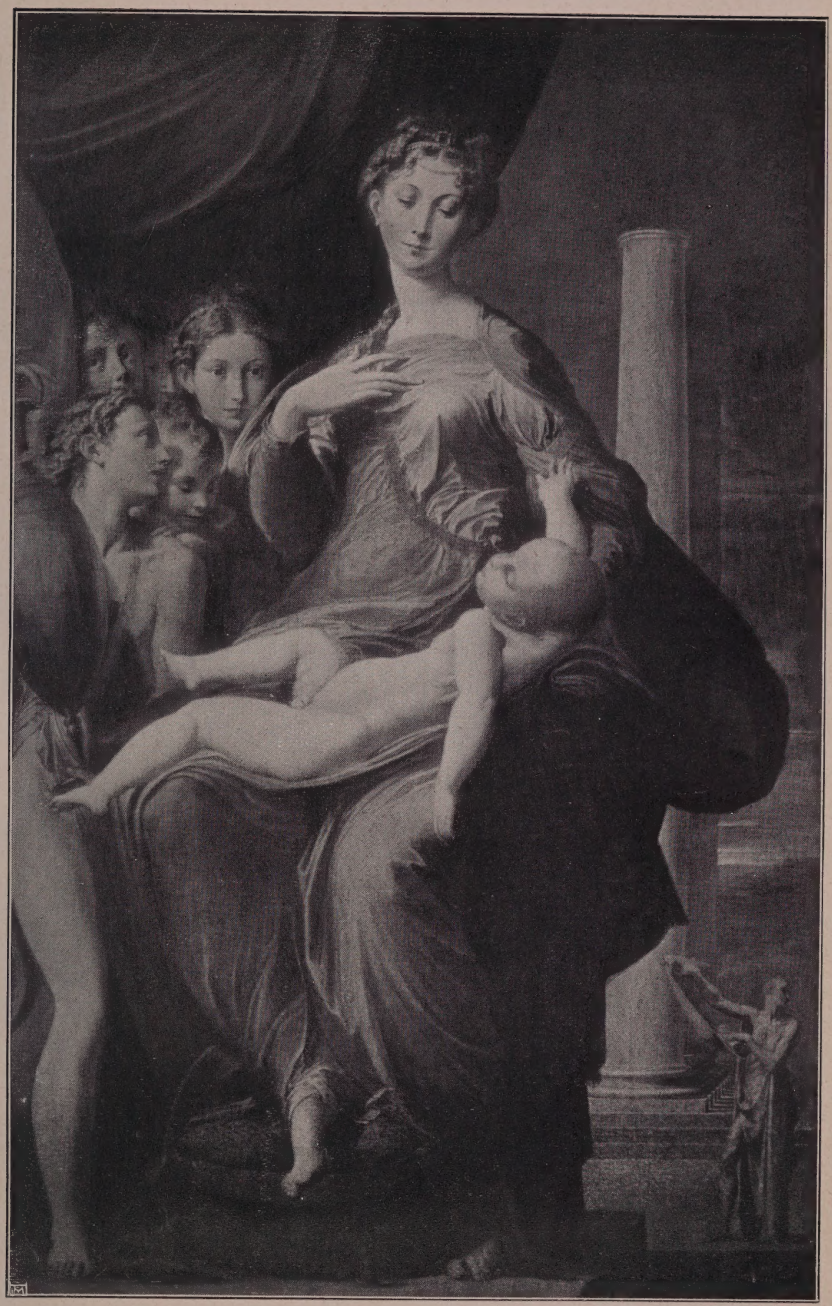
ganz anders wurde, als die des 15. Jahrhunderts gewesen war. Das knapp anliegende Gewand läßt entweder den Bau des Körpers klar erkennen, wie das bei der Madonna der Fall ist, oder es wird so zugeschnitten, daß es z. B. bei dem Engel im Vordergrund wesentliche Partien des Leibes frei läßt. Das sind aber Eigentümlichkeiten, die Parmeggianino aus dem Stil vom beginnenden 16. Jahrhundert herübergenommen hat, und die er erst nach seiner Weise umbilden mußte, um sie ganz im Sinne seiner Zeit verwerten zu können. Für ihn war es nicht mehr genug, daß der Körperbau anatomisch klar sei, sondern die Glieder sollten beweglich sein, sollten sogar weniger korrekt als ausgesprochen beweglich sein. Darum bescheidet er sich nicht damit, nach dem Stile der gesunden, echten Renaissance die Gelenke zu betonen, so wie das Michelangelo gelehrt hatte, sondern die Gelenkpartien wurden in auffallender Art ausgezeichnet. Sie wurden ausführlich behandelt, um recht deutlich zu erscheinen, und wurden darum in die Länge gezogen. Daher kommt nun jener ungewöhnlich lange Hals, nach dem das Bild seinen Namen hat, daher das langgezogene Handgelenk und daher endlich jene eigentümliche Schlankheit, die die Figur übermäßig in die Länge dehnt. Es haben dabei wohl auch solche Geschmacksrücksichten mitgespielt, die anstatt der breiten Üppigkeit des Renaissanceideals das knospenhaft Graziöse und Liebliche betonen wollten, aber entscheidend war doch wohl die Absicht, eine Figur zu bilden, die leicht, gewandt und beweglich sei. Das ist nun auch in der Tat erreicht, wie der Gegensatz zur gotischen, rechtwinkeligen Steifheit des Ghirlandaio deutlich zeigt.

Man wird nun nicht leugnen wollen, daß die Zeit über das Ziel hinausgeschossen ist, als sie solche Formen schuf, und sie ist gewiß damit in ein Extrem verfallen, das weniger leicht zu rechtfertigen oder, sagen wir lieber, zu entschuldigen ist als das andere, das wir im 15. Jahrhundert finden: trotzdem fordert die Gerechtigkeit, zu sagen, daß wir hier auf dem Wege zu einer wesentlichen Besserung sind. So manieriert unnatürlich Parmeggianinos Wesen auch sein mag, so kündigen sich auch hier bereits Züge eines echten, gesunden Naturgefühls an.

Dieser Umstand läßt sich wohl am besten bei dem schlafenden Jesus beobachten. Die Wahl des Motivs ist an sich schon dafür charakteristisch, daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts ganz entschlossen mit den Typen und Formeln des 15. Jahrhunderts gebrochen wurde. Man hat ja schon früher — aber doch nur in vereinzelten Fällen — den schlafenden Jesusknaben gemalt; besonders in der frühen Venezianer Schule finden sich Beispiele dafür. Aber es sind das nur Ausnahmen. Das Übliche war die Darstellung des segnenden oder des mit seiner heiligen Mutter kosenden, auch tändelnden Kindes. Wenn ja einmal, wie von Giovanni Bellini, der holde Schlaf des göttlichen Knaben dargestellt wurde, so geschah das in der Regel nur auf jenen, durch ihre feierliche Ruhe so stimmungsvollen Gemälden, die die Madonna mit dem Kinde allein zeigen. In vielfigurigen Kompositionen, wie bei Ghirlandaios Tafel, herrscht der Typus des segnenden Kindes vor.

Parmeggianino aber zeigt uns ein liebenswürdig erfundenes Idyll, noch kein rechtes Familienbild, aber doch einen Vorläufer jener im 17. Jahrhundert so gern gemalten Gruppen, wo die Eltern Christi, auch andächtige Heilige sich um das liebliche Wunder des schlafenden Kindes scharen und in frommer und zugleich erhaben heiterer Stille die leichten Atemzüge des Jesuskindes zu bewachen scheinen. Die Grundlagen einer solchen Auffassung sind realistisch, und es ist darum auch dem 17. Jahrhundert, besonders Rembrandt beschieden gewesen, in den bekannten sogenannten Holzhackerfamilien diesen Typus zur Vollkommenheit zu führen. Aber Parmeggianinos Gemälde hat das Verdienst, unter die Vorläufer dieser neuen Auffassung zu gehören.

Das grundsätzlich Wichtige liegt hier in zwei Motiven: erstens in dem von dem 16. Jahrhundert so gern gepflegten Kontrast und zweitens in der Bewegung. Bleiben wir zunächst bei dem ersten stehen. Es ist kein Zufall, daß gerade in der Schule von Correggio, „dem Maler der Grazien", eine solche idyllische Komposition erfunden wurde. Das Moment der reinsten menschlichen Ruhe lag ja der Schule von Parma besonders gut. Auch war es bei den Nachfolgern des für die Anbahnung des Barocks so bedeutsamen



PARMEGGIANINO
LA MADONNA AL COLLO LUNGO

FLORENZ
PITTI

DOMENICO GHIRLANDAIO
MADONNA

FLORENZ
UFFIZIEN

Correggio etwas Selbstverständliches, daß sie das Einfache und die Ruhe nicht auf einfache und ruhige Weise suchten. Darum wird uns nicht nur die Madonna gezeigt, die den Schlaf ihres einzigen Kindes behütet, sondern das lustige Völklein der Engel kommt eilend und in einiger Aufregung herzugelaufen, um sich an dem Anblick des Kindes zu erfreuen. Sie mögen wohl so gedacht sein, als ob sie bei allerlei Arbeit für den Haushalt der heiligen Familie gewesen wären; wenigstens trägt der eine den großen Wasserkrug, und all die fröhlichen Gesichter bringen trotz der Behutsamkeit für des Kindes Schlaf etwas Lustigkeit in das Bild. Das mag dem Charakter des Idylls widersprechen, aber jene Zeit stand nun einmal unter dem unmittelbaren Eindruck der kontrastreichen Kunst von Michelangelo und fand an der Entwicklung der Gegensätze ihr Vergnügen. Außerdem schob sie damit Motive in den Bereich der Kunst, die sonst entweder nicht so früh oder auf noch zwangvollere Art zur Behandlung gekommen wären.

Im Verlauf der nächsten Jahrzehnte wurden dann die Auswüchse dieser manieristischen Kunst beschnitten, und was übrig blieb, das waren gesunde Sprossen, die sich zum Stil des 17. Jahrhunderts entwickelten. Wenn Rubens und Rembrandt die Madonna mit dem Kinde zu malen haben, werden sie sich der Innigkeit und Menschlichkeit erinnern, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts selbst solch extreme Bilder wie das des Parmeggianino gehabt haben: aber sie werden auch erkennen, daß hier nur ein erster Schritt zur Natürlichkeit gemacht war. Indem sie das krause Beiwerk weglassen, alles auf einfache Weise sagen, geben sie dann solch edle Schöpfungen, wie wir sie unter ihren Werken so oft und so dankbar bewundern. Und man darf wohl sagen, daß ohne das von Parmeggianino gepflegte Extrem jene stilvolle Einfachheit und überzeugende Schlichtheit der Stimmung nicht gefunden worden wäre.

Es bleibt eben noch ein Moment zu betrachten, das oben vorbereitenderweise schon kurz angedeutet worden ist: die Bewegung. Es mag schlimmster Manierismus sein, wie sich bei Parmeggianino alles windet und dreht, biegt und gestikuliert, aber, was er gibt, ist auch nicht starr und tot. Man nehme nur einmal die Engelgruppe,

die in ihrer Art wirklich ein Meisterwerk ist; sie zeigt von den vier himmlischen Knaben und Mädchen nur eine einzige Figur — und selbst diese nicht ganz —, von den übrigen sehen wir nur die Köpfe. Trotzdem ist ihr Drängen und Schieben vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Es bedeutet fraglos wieder einmal eine Kaprice dieser kniffereichen Kunst, daß sich auch hier die Extreme so scharf ausgebildet gegenüberstehen, daß wir nämlich die vornestehende Gestalt fast ganz bekommen und dafür — oder deswegen? — von den anderen nur die Köpfe: aber abgesehen von solch kapriziöser Art, ist es anzuerkennen, daß die fast unbehilfliche Ruhe des 15. Jahrhunderts beseitigt wurde. Es ist Sache des 17. Jahrhunderts, die Engelschar auf zwanglose Weise in das Bild kommen zu lassen, und sowie das geschieht, haben wir jene herrliche Komposition, die vielleicht am schönsten auf dem Holzschnitt von Jegher ausgebildet ist: ich meine die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von Rubens. Man nehme aber nun nicht nur Ghirlandaios Madonna, sondern irgendeine aus dem späten 15. oder sogar noch aus dem frühen 16. Jahrhundert und versuche von ihr aus die Möglichkeit von Rubens und Rembrandst Madonnen zu entwickeln, so wird man sehen, daß die verbindenden Linien fehlen. Auch Parmeggianinos Stil war eine historische Notwendigkeit, und zwar in doppeltem Sinne. Er mußte kommen, als seine Stunde gekommen, und weil der Stil seiner Vorgänger, im besonderen der des Correggio diese Weiterführung verlangte: er mußte aber auch in einem höheren Sinne kommen, damit das große 17. Jahrhundert den Boden gut vorbereitet finde. Wenn irgendwo, dann kann man in diesem Falle erkennen, daß es große, untrüglich wirkende Gesetze sind, die die Kunstgeschichte machen. Manches, was an sich unerfreulich ist, wird höchst bedeutungsvoll, so wie es in den großen Zusammenhang der Entwicklung gestellt wird.

Wie groß die Bedeutung des Stiles von der Mitte des 16. Jahrhunderts, den auch Parmeggianino vertreten hat, für das 17. Jahrhundert ist, lehrt der Vergleich der zwei Jesuskinder. Auch hier kann man sagen, daß von Ghirlandaio keine Brücke zu Rubens führt, daß dagegen der Zusammenhang von dem Kinde des Par-

meggianino mit den großen Niederländern des Barocks unmittelbar klar ist. Ghirlandaios Jesus ist nicht nur in der Geste noch der altertümliche segnende junge Gott, sondern er ist auch in der Form ohne jede vorwärts weisende Tendenz. Er ist noch die echte hölzerne Gliederpuppe der alten Zeit und hat in der Gestalt rein Kindliches an sich. Es ist der übliche Putto, der so lange für den Jesusknaben ausgegeben worden ist, seine Bewegungen sind steif und eckig.

Bei Parmeggianino aber treffen wir ein wirkliches kleines Kind: allerdings auch nicht den Säugling, den z. B. Rembrandt in seinem schönen Münchener Bilde gemalt hat; aber es ist doch ein Kind das Fleisch und Bein, ein Kind, das sich strecken und dehnen kann, das behagliche und geschmeidige Bewegungen macht, und dessen Schlaf ungewöhnlich gut charakterisiert ist. Mit diesem Motiv des schlafenden Kindes ist die Kunst im 16. Jahrhundert sehr wesentlich bereichert worden. Die Betonung des Innenlebens macht hier weitere Fortschritte. Es mag sein, daß Parmeggianino gerade in bezug auf das Herausarbeiten der psychischen Vorgänge zu weit, daß er bis zur süßlichen Empfindsamkeit gegangen ist: aber es bedurfte gegenüber der teils doch etwas äußerlich schildernden, teils auch in alter Symbolik befangenen Kunst des 15. Jahrhunderts einer Reaktion, die erstens auf die psychologischen Faktoren Rücksicht nahm, und die zweitens nicht mehr in einer steifen Puppe, an der einzelne Körperteile peinlich genau gemalt waren, dem Beschauer den Sohn Gottes vorstellte. Es wird dann Aufgabe des Barocks sein, von Parmeggianinos Auffassung die ins Unwahre gesteigerte Gefühlsseligkeit wegzunehmen, und dann wird Jesus nicht mehr ein Putto, sondern ein wahrhaftiges warmes Kind sein.

DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS BEI SCHONGAUER UND BEI GRÜNEWALD

Ein Lieblingsmotiv der Mysterienbühne war die Versuchung des heiligen Antonius, die so realistisch dargestellt zu werden pflegte, daß sie auf die Phantasie der Künstler und Schriftsteller sehr stark eingewirkt hat, und daher mag es kommen, daß noch Flaubert im 19. Jahrhundert auf sie zurückgegriffen hat. So haben die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts sich auch gern an die interessante Aufgabe gemacht; sie haben den Stoff sogar in das 17. und 18. Jahrhundert hinübergegeben, und von da hat ihn wieder unsere Zeit in sehr modernisierter Form übernommen.

Die berühmteste der alten Darstellungen wird wohl der Kupferstich von Martin Schongauer sein, den sogar Michelangelo als Jüngling nachgezeichnet haben soll. In neuerer Zeit genießt besonderes Ansehen dann Grünewalds große Tafel vom Isenheimer Altar zu Kolmar. Diese beiden sollen hier gegenübergestellt werden, um einen der wichtigsten Prozesse, eines der schwierigsten Probleme der Kunstgeschichte wenigstens in allgemeinen Umrissen zu umschreiben.

Schongauer gehörte noch dem 15. Jahrhundert an, d. h. jener glücklichen Zeit, die sich bereits der sicheren Führung einer scharfen Naturkenntnis erfreute, aber noch voll der poetischen und fabulierenden Erfindungskraft war, die das Mittelalter ausgezeichnet hatte. Die Verbindung dieser zwei Eigenschaften macht Schongauers Blatt so wertvoll.

Bei Grünewald werden wir zwar einer Phantastik voll abenteuerlicher Formen begegnen, die bis dahin in der neueren Kunst unerhört waren: aber wir werden auch sehen, daß er nicht die

gleich ursprüngliche lebenspendende Kraft der Erfindung besaß wie Schongauer, und daß dieser Umstand zwar natürlich zunächst aus seiner persönlichen Veranlagung zu erklären sein mag, aber doch hauptsächlich davon kommen wird, daß die strenge Gewissenhaftigkeit, mit der sich die beginnende deutsche Renaissance einführte — im Gegensatz zu der italienischen — die Freiheit des aus dem Inneren schaffenden Gestaltungsdranges bei vielen Künstlern beeinträchtigt hat.

Das Thema ist an sich in beiden Darstellungen gleichmäßig behandelt. Der Heilige wird von den fabelhaften Ausgeburten der Hölle herumgezerrt, aber man kann sagen, daß sie nur ihren teuflischen Spaß an ihm haben. Sie können ihm nicht schaden, nicht einmal eine Locke seines Hauptes verrücken oder gar ausreißen. Der Heilige bleibt den Dämonen unerreichbar, ihre unreinen Hände haben keine Gewalt über ihn. Und doch ist die Stimmung der zwei Darstellungen grundverschieden. Schongauer gibt noch die Legende in organischer Geschlossenheit. Die Grenzen der zwei Welten, des Guten und des Bösen, sind in altertümlich klarer Weise scharf geschieden. Der Heilige läßt in himmlischer Ruhe und Unschuld das wilde Volk stürmen wie es will. Er achtet nicht auf die Ungetüme, über die sein nur zu Gott gewandter Blick achtlos wegsieht. Das ist noch die echte alte Einheitlichkeit der religiösen Kunst des Mittelalters, der alles, was gut ist, eben nur gut ist und der alles Böse nur bös erscheint.

Bei Grünewald ist die Auffassung doch schon komplizierter und bereits viel menschlicher im Sinne der neuen Zeit. Freilich kann auch bei ihm die Macht der Hölle nicht den ärmsten Knecht des Himmels überwältigen: aber die Zweifel der Reformation und der Humanisten kündigen sich bereits an. Die trotz allen Humors und trotz alles gegenständlichen Interesses doch grundfromme Stimmung von Schongauers Stich ist bei Grünewalds Bild nicht mehr zu finden. Der Phantastik liegt bei ihm nicht mehr der gleiche gläubige Sinn zugrunde; sie schafft hier eine ironische Groteske. Diese Ironie ist das bestimmende Element bei Grünewald und entspricht sehr gut dem Geiste einer Zeit, die das Lob

der Narrheit geschrieben hat. Die schauderhaften Gestalten rücken nicht alle dem Heiligen wirklich auf den Leib; manche begnügen sich damit, ihn durch höllischen Lärm zu betäuben, oder durch ihren schrecklichen Anblick zu entsetzen. So hat der berühmte Leprose (nicht Syphilitiker), der sich im Vordergrunde windet, ja überhaupt nicht die Kraft, sich nur noch an Antonius heranzumachen. Er kann ihn nur mit einer Miene anstarren, die einem gesunden Menschen das Herz stillstehen läßt; nur das Gebetbuch des frommen Mannes schleift er in ohnmächtigem Spott über den Boden.

Solchem Gebaren gegenüber besinnt sich nun auch Antonius, der im ersten Schreck auf den Rücken gefallen ist, auf seine wahre Stärke: auf sein Gottvertrauen, das ihn nicht zuschanden werden lassen kann, und so zeigt sein fast maskenartig behandeltes Gesicht auch einen leisen Anflug von Spott. Wie ganz anders ist die Gewissensruhe des Heiligen durch Schongauers Antonius in vorbildlicher Weise dargestellt. Sein Blatt konnte dem Sammler und dem Kunstfreunde viel Vergnügen machen, aber es mußte auch jedem frommen Christen Trost gewähren; es ist in seinem geistigen Gehalt ein Vorläufer von Dürers christlichem Ritter.

Die grundverschiedene Auffassung spricht sich nun auch in dem Arrangement aus. Die Versuchung des heiligen Antonius wurde sonst dargestellt, indem der Heilige auf dem festen Boden der Erde steht und von hier aus durch die Dämonen bedrängt wird. Schongauer aber versetzt — vielleicht nach Analogie vom Kampfe des Erzengels Michael mit den gefallenen Engeln — den Vorgang auf ein sozusagen abstraktes Terrain. Die Dämonen haben den Heiligen in die Lüfte entführt. Damit wird von vornherein auf eine echt realistische Wirkung verzichtet. Der Künstler des Quattrocento ist eben, wie eingangs erwähnt, Übergangskünstler. Einerseits huldigt er noch ganz dem naiven Wunderglauben der alten Zeit. Anderseits aber bemüht er sich doch darum, die unirdischen Gestalten uns glaubhaft zu machen, indem er mit einer für jene Zeiten bemerkenswerten Kenntnis der Kleinwelt unserer Tiere abenteuerliche Gestalten durch Verschmelzung von höchst

sonderbaren Formen schafft, die er bei Vögeln, Fischen und Kerbtieren beobachtet hat. Seine Figuren konnte er nicht ohne gutes Studium der Natur schaffen, aber er hat nirgendswo nach Naturalistik gestrebt. Was er bilden wollte, waren Teufel, und so kommen auch immer wieder die Formen zum Vorschein, unter denen das Mittelalter sich den Fürsten der Hölle und seine Scharen dachte.

Grünewald aber greift auf den alten Typus zurück, auf die Bedrängung des Heiligen zu ebener Erde; denn wenn die meisten seiner Ungeheuer auch geflügelt sind und also eigentlich in das Reich der Lüfte gehören, so sind die massigen Gestalten, die er bildet, wie das Ungetüm mit dem Nilpferdkopf, doch nicht als Bewohner der Lüfte glaubhaft. Er muß sie auf die Erde stellen, und zwar auch deshalb, weil er im Gegensatz zu Schongauer das Ganze, wenn man so sagen darf, vermenschlicht hat. Die Art, wie die im Vordergrunde stehenden Dämonen den Mut des Gottesmannes zu erschüttern trachten, bedeutet unter anderem auch einen geistigen Kampf von Mann zu Mann, der nicht mit den Mitteln der mittelalterlichen Symbolik ausgetragen werden kann.

Auch aus diesem Grunde wird das doch immerhin heitere Märchenspiel Schongauers zu einem reellen Streite umgebildet, wo die Unmittelbarkeit der Wirkung in erster Linie beabsichtigt ist. Grünewald hat zwar im Isenheimer Altar, wie das Huysmans und mit besonderem Glück der leider verstorbene Mainzer Prälat Schneider gezeigt haben, viel mystische Elemente verarbeitet, aber wohl gerade deswegen, wie wir das später noch zu behandeln haben, auf möglichst klare Anschaulichkeit gehalten. Er schafft vor allen Dingen eine breite allgemeinverständliche Basis, und das ist eben der Boden der Mutter Erde. Darum kann er Schongauers Anordnung nicht mehr brauchen. Damit ergibt sich eine sehr folgereiche Konsequenz für die Anordnung. Grünewald hat mehr Raum zur Verfügung und kann nicht nur mit größerer Freiheit gruppieren, sondern auch mehr Figuren unterbringen.

Schongauer hatte noch an der alten, einfachen und robusten Anschauung festgehalten, daß eine Art von Handgemenge vorliegt. Er mußte darum, obschon er den Vorgang sich im freien Äther

abspielen läßt, doch die handelnden Gestalten eng zusammenrücken. Weiter als etwa auf Stockeslänge kann keiner der Teufel sich von dem Heiligen entfernen. Schongauer hat nun freilich keinen dichten Knäuel geschaffen und hat die künstlerische Klarheit durchaus gewahrt: aber seine Komposition ist doch eng und sehr knapp. Dagegen hatte Grünewald nicht nur durch den Raumstil der Zeit, sondern auch durch die Art, wie er die Erzählung behandelt hat, ganz andere Kompositionsfreiheit.

Da seine Dämonen zum Teil den Heiligen aus der Ferne bedräuen, so gibt es bei ihm nicht mehr die dichte Häufung. Er kann die Gruppen bequem auseinanderziehen und bekommt noch obendrein Material, um die tiefe Bühne des Hindergrundes mit Leben und Kampf zu erfüllen; denn Grünewald hat in der deutschen Renaissance, wie besonders sein höchst überraschendes Bild im Freiburger Museum zeigt, viel auf einen perspektivisch weit vertieften Raum gehalten. So greifen die verschiedenen Umstände ineinander und lassen die zwei Kompositionen, die so viel Gemeinsames im Sujet haben, doch weit auseinander gehen.

Von besonderer Wichtigkeit ist aber die Frage nach der Erfindungskraft der zwei Künstler. Es wird kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß die allgemeine Ansicht dem Grünewald eine größere phantasievollere Schaffenskraft zuschreibt als dem Schongauer, und zwar stützt sich diese Ansicht auf eben die Versuchung des heiligen Antonius. Es mag ja sehr mißlich sein, solche Vergleiche durchzuführen, bei denen so viel vom persönlichen Standpunkt des Beschauers abhängt: aber hier kann man wohl den Versuch wagen, und wenn es nur des ungemein interessanten Problems wegen wäre. Nehmen wir zunächst Schongauers Dämonen. Sie sind keine organischen Gebilde der Natur, sie sind auch nicht, das was man Fabelwesen nennt; sie sind von Schongauer erfunden, und zwar in sehr bescheidener Weise. Man möchte zuerst glauben, die allbekannten grotesken Teufel des Mittelalters vor sich zu haben; aber die genauere Prüfung zeigt, daß all diese höchst sonderbaren Erscheinungen ihr Dasein der Phantasie des Kolmarer Künstlers

M. GRÜNEWALD — COLMAR
DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — MUSEUM

MARTIN SCHONGAUER
DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS

danken. Sie sind sein persönliches künstlerisches Eigentum. Gewonnen hat er nun diese Bilder, indem er Natureindrücke nach der Art seiner Aufgabe verwertete. Aber was er wollte, das war nicht der Eindruck einer tatsächlich existierenden Mißgestalt; seine Erzählung gehört in das Reich des Wunders und wunderbar sind die Figuren, die uns den Vorgang veranschaulichen. Wir werden nirgendswo veranlaßt, die Gestalten auf ihre Tatsächlichkeit hin zu prüfen. Es genügt, daß sie möglich zu sein scheinen, selbstverständlich nur in jenem Sinn möglich, daß sich der fromme Beschauer und wohl auch der kritische Beobachter sagt, wenn es Teufel gibt, dann können sie so aussehen.

Ganz anders ist die Tendenz bei Grünewald. Seine Phantasie arbeitet durchaus mit realistischen Motiven und Absichten, und das Wunderbare wird nur mit Zwang in die Motive gebracht. Er stellt in den Vordergrund einen abenteuerlichen Vogel, bei dem wir die prachtvolle malerische Behandlung des ungemein zuverlässig wiedergegebenen Gefieders bewundern. Wir können uns nicht verhehlen, daß damals in Deutschland niemand, auch Dürer nicht, den Reiz der Federn so farbenfroh und den Bau des Vogels so wahr und schön hat wiedergeben können, wie es Grünewald getan hat. Aber eben um dieser großen, auffallenden und hinreißenden Wahrheit und Schönheit willen bemerken wir mit Erstaunen, daß der Vogel in ganz absonderlicher Weise am Halse mit einem zweiten Paar von Ständern ausgerüstet ist, die wie menschliche Arme fungieren, einen Stab gegen den Heiligen schwingen, aber doch die Form von den zum Stehen bestimmten Vogelbeinen haben. Oder bei dem merkwürdigen Tier mit dem Vogelkopf, das den Heiligen in die Hand beißt und wie ein Drache auf vier Beinen kriecht, sieht man mit Erstaunen, daß für den Leib und die Füße, besonders aber für den Hinterleib der Bau der Schildkröten als Vorbild gedient hat, und nun darf man doch, ohne einen solch eminenten Maler wie Grünewald schulmeistern zu wollen, sagen, daß diese Verbindung vom leichten Vogel mit der schwerfälligen Schildkröte nicht sehr glücklich ist. Besonders charakteristisch für Grüne-

walds Standpunkt ist der geflügelte Mann mit dem prachtvoll gemalten Nilpferdkopf. Die plumpe Figur ist hinreichend bedrohlich und auch außerordentlich sonderbar: aber das naturalistische Detail in der Behandlung des Kopfes und der Flügel überwiegt so sehr, daß man die Zusammenstellung dieser Teile mit den Extremitäten und Bewegungen eines Menschen nicht für überzeugend halten wird. Dürer hat zur selben Zeit in dem Teufel seines christlichen Ritters sich an Schongauers Art — gewiß nicht Vorbild — gehalten und hat an phantastischer und zugleich lebendiger, unmittelbarer Wirkung Grünewald weit überboten. Der Leprose kann vollends als Zeugnis dafür dienen, daß Grünewald sich zum direkten qualvollen Naturstudium entschlossen hatte, als er die Tafel der Versuchung malte, und so wirkt der Leprose auch viel weniger als Dämon, denn als ein unglücklicher Kranker, dessen Zustand leider mehr Ekel als Mitleid erregt.

An diesem Gegensatze zwischen Schongauer und Grünewald können wir nun eine wichtige Tatsache feststellen: als die deutsche Renaissance mit Grünewald sich überall, und selbst bei solchen Motiven, wie das von unserem Bilde ist, den sogenannten Naturalismus als oberstes Gesetz aufgestellt hatte, ist ihre Phantasie bereits nahe daran, sich auszugeben und zu erschöpfen. Bei Schongauer liegt, trotzdem er nicht annähernd die technischen Kenntnisse und den malerischen Geschmack von Grünewald besessen hat, doch die leistungsfähigere Erfindungskraft vor.

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Fähigkeit, künstlerische Gebilde zu schaffen, erloschen sei: denn gerade Holbein und Grünewald würden dagegen die besten Beweise liefern. Nur das soll gesagt sein, daß an Stelle der alten, freiwaltenden poetischen Phantasie die Eigenschaften treten, die aus dem Intellekt kommen. Schongauer hat wohl auch gezeigt, daß er über eine gute und vielseitige Kenntnis der Naturformen verfügt, aber er ist selbst da, wo man es für nötig halten sollte, nie in das naturalistisch durchgebildete Detail gegangen. Man kann im Gegenteil vom Standpunkt der Naturwissenschaften eine Menge von Unzulänglichkeiten dermaßen feststellen, daß eben Schongauers Kenntnisse nur als für seine Zeit

verhältnismäßig gut bezeichnet werden dürfen. Er hat die Gliederung der Insektenleiber auch nicht annähernd in ihrer ziselierten Formenfülle erkannt; er ahnt nichts von dem bizarren Reichtum in der Bildung eines Schmetterlingsrüssels, die Klauen, die er von den Vögeln hernimmt, sind nicht nur unmöglich, sondern armselig, die Flügel sind ganz unorganisch und so müßte man eben, wenn eine scharfe Prüfung erhoben werden dürfte, immer wieder konstatieren, daß die Unzulänglichkeit der Naturkenntnis, die auch zu seiner Zeit noch herrschte, sich überall bei ihm ausspricht.

Das ist nun alles bei Grünewald nicht mehr der Fall. Man kann nicht leugnen, daß dieser Phantome von abstruser Zusammensetzung bildet: aber die einzelnen Teile sind an sich korrekt; sie sind sogar mit einer gewissen Nachdrücklichkeit korrekt gebildet, so daß daher wohl die mehr erstaunliche und darum erkältende, als wirklich überraschende Wirkung kommt. Das hat nun seinen guten Grund in dem Mystizismus, der sich überall im Isenheimer Altar ausspricht: bald so hochpoetisch wie in dem Engelkonzert vor der im Freien ihr Kind herzenden Madonna, bald so phantastisch wie eben in der Versuchung des heiligen Antonius.

Die Gegensätze berühren sich auch in der Kunstgeschichte. Eines der interessantesten Beispiele auf diesem Gebiete ist dafür die Tatsache, daß der Mystizismus seine Anhänger in der Literatur und in der Kunst gern zum wüstesten Naturalismus und zur Vorliebe für die Darstellung grausiger Gegenstände führt. Die neuere Literatur bietet genug Belege dafür; es sei nur an Huysmans erinnert, dessen Religionseifer bekannt ist und der das äußerst unerquickliche Buch Là-bas über die sogenannte schwarze Messe geschrieben hat und nicht ohne eine gewisse Wahlverwandtschaft sich so eng zu Grünewald hingezogen fühlte. Ein Beispiel aus alter Kunst aber ist Grünewalds Antonius. Gerade diejenigen Kunstrichtungen, die sich bestreben, die feinsten und zugleich stärksten Wirkungen auf die Nerven der Beschauer oder Leser auszuüben, bemühen sich um dessentwillen einer möglichst ausführlichen Deutlichkeit der Darstellungsmittel und wählen deswegen fast immer naturalistische Formen. Aber es ist nun auch von

selbst einleuchtend, daß diese Art von Naturtreue etwas ganz anderes ist, als das sachliche Studium, das die Natur rein um ihrer selbst willen, beziehungsweise aus rein künstlerischen Prinzipien aufsucht. Es liegt ein Mangel an Unbefangenheit vor und dieser muß sich immer in der Art rächen, wie es der Vergleich zwischen Schongauers Versuchung des heiligen Antonius und der von Grünewald zeigt. Das ist das große Problem, das selten so klar zutage tritt wie in diesem Beispiel.

DER BESUCH DES HEILIGEN ANTONIUS BEIM HEILIGEN PAULUS VON GRÜNEWALD UND VELAZQUEZ.

Man sagt gewöhnlich, daß die Kunst des Mittelalters um 1420 dem sogenannten neuzeitlich-realistischen Stil Platz gemacht habe. Das ist in rein künstlerischer Hinsicht auch wahr: aber trotzdem lebt vieles Wesentliche der alten Weise bis tief in das 18. Jahrhundert fort. Nicht nur solche sicher festgelegte Typen wie die allerheiligsten Personen haben sich erhalten, sondern auch ganze Bildmotive sind durch die Zeiten scheinbar fast unverändert gegangen.

Der Besuch des heiligen Einsiedlers Antonius, beim heiligen Paulus, den Grünewald und Velazquez in solch gleichartiger Anordnung behandelt haben, ist ein besonders gutes Beispiel dafür. Alle wesentlichen Bestandteile sind gleich. Die Heiligen sitzen im Gespräche unter hohen Felsen, fern von aller Menschheit in der wilden Einsamkeit. Sie leben nur ihren religiösen Meditationen und vergessen ganz der Sorge für ihre irdischen Bedürfnisse. Da kommt der Rabe, der ihnen vom Herrn die Nahrung bringt, ein zwiefaches Stück Brot. Die Ähnlichkeit geht so weit, daß auch noch bei Velazquez Sankt Paulus allein das Wunder kennt und seiner mit gläubigem Vertrauen harrt, während Antonius noch nicht weiß, woher ihnen für diesen Tag die Speise kommen soll. Man wird nicht einmal bei Szenen, wie die Kreuzigung und die Verkündigung, die doch gewissermaßen schon in ihrer materiellen Grundlage für immer fixiert sind, größere Übereinstimmung finden, als bei diesen zwei Bildern, und doch welch ein fundamentaler Unterschied zwischen dem alten deutschen Meister der beginnenden Renaissance und dem Hauptkünstler des spanischen Barocks! Gerade wenn man wie hier

sieht, daß Velazquez so viele Details und außerdem die Grundzüge der Komposition von alter Zeit her übernommen hat, wird man sich erst des großen persönlichen Verdienstes klar werden, das er sich mit diesem glänzenden Werke, einer der Hauptleistungen seiner Spätzeit, erworben hat.

Grünewald ist schon sehr fortschrittlich gegenüber dem 15. Jahrhundert. Und zwar in eben den Punkten, wo ihn selbst dann Velazquez endgültig überwinden sollte, im Malerischen und im Realismus. Es gibt in Donaueschingen ein Gemälde aus der Schule des Konrad Witz, um 1445. Auch da ist die gleiche Anordnung, nur beschwert durch den von vielen Engeln begleiteten, auf Wolken schwebenden Gott-Vater. Aber die Heiligen dieses alten Bildes sind nicht bewußte Träger einer Handlung; sie sind nur Statisten und sind unter sich durch kein gemeinsames Interesse verbunden. Über solche primitive Behandlung geht Grünewald weit hinaus. Die Heiligen sind bei ihm nicht mehr Statisten oder, wenn man will, Symbole, an denen der Beschauer ein Wunder des Herrn erkennt, das für sich allein interessiert, sondern es sind zwei würdige Männer, denen wir unsere Anteilnahme ihrer selbst wegen schenken. Das Wunder tritt sogar ein wenig zurück, und wenn auch der Rabe nicht gerade schwer zu finden ist, so sieht man ihn doch nur eben erst am Bildrand, hoch oben, wie ein Schnörkel innerhalb des phantastischen Rankenwerks, mit dem Grünewald als ein echter Oberdeutscher vom Anfang des 16. Jahrhunderts den Hintergrund übersponnen hat.

Bei Velazquez ändert sich dieses Moment wieder in der Weise, daß der Rabe schon fast ganz in die Nähe der beiden Gottesmänner gekommen ist, so daß der heilige Paulus ihn bereits bemerkt hat und die Hände bebend erhebt, während der heilige Antonius vor Erstaunen sprachlos dasitzt und die Hände fast willenlos von sich streckt. Bei Velazquez wird das Wunder mit besonderer Kraft betont; denn er ist ein Spanier des 17. Jahrhunderts, das die religiösen Erschütterungen des Gemütes mit Vorliebe in den Kunstwerken behandelt hat.

Velazquez hat, obwohl er der wesentlich Spätere gewesen ist, doch manche echt mittelalterliche Züge beibehalten, die Grünewald

schon ausgeschieden hatte. So stellt er etwas abseits links dar, wie der heilige Antonius den eben gestorbenen Paulus begräbt, ein Motiv, das in der alten gotischen Kunst häufig war, während die Zeit des Velazquez über solche primitive Anordnungsweise schon weit hinausgekommen war. Aber wie altertümlich wirkt doch Grünewalds Komposition neben der des Velazquez! Sie ist in spätgotischer Weise überreich, aber nicht sowohl dadurch, daß Grünewald mehr Details zusammengetragen hatte, als daß er die einzelnen Bestandteile der Komposition in zackigen phantastischen Konturen gehalten hat. Die Felsen ragen bei ihm zerklüftet und spitz wie Dolomiten empor, während Velazquez sie mauerartig in geschlossener Masse in das Bild setzt, so daß sie wie eine großartige malerische Silhouette wirken.

Der kahle Baum links arbeitet sich bei Grünewald wie eine Schlange in seltsamen Windungen in die Höhe; überall wird die Hauptlinie durch Knörze und zackengleich abgebrochene Zweigstummel unterbrochen. Zwischen den zwei Felspartien, die rechts und links in die Komposition hineinragen, sind dünne Bäumchen gestellt, die wie Spieße in die Luft starren. Die Palme rechts streckt ihre Wedel wie Besenruten von sich, so daß gerade die Bäume sehr dazu beitragen, das Arrangement zu belasten und übervoll zu machen. Ganz anders behandelt Velazquez den Baum, der an sich auch nach dem Geschmack des 17. Jahrhunderts in sogenannter malerischer oder romantischer Weise zwar schlank, aber vielästig und weitausgreifend gebildet ist. Der Baum steht bei ihm in der Luft und trägt durch die duftige zarte Behandlung wesentlich dazu bei, daß die Bildwirkung so frei und leicht ist.

Diese Freiheit wird nun allerdings besonders durch die Landschaft verstärkt. Velazquez hat die Riesenkonturen der Felswand so in das Bild gestellt, daß sie gewissermaßen zurücktritt und nach links hinaus den Blick in die unendlich weit ausgedehnte Landschaft freigibt. Sie ist so klar in der Form und vor allem auch in der köstlich hellen Farbe, daß man die Felsen rechts und links gar nicht als das Tor empfindet, durch das erst die Gegend vor uns sichtbar wird. Man nimmt das Ganze zusammen und atmet

sozusagen die Luft des weiten Raumes, der alles umschließt: die beiden Heiligen, den Baum, die Felsen und die Ebene, die weit draußen in jener herrlichen Farbenfrische verblaut, die Velazquez bei seinen landschaftlichen Hintergründen so gern verwendet hat. Grünewald, der ein großer Kolorist gewesen ist, hat doch die zusammenfassende Kraft der Farbe nicht gekannt, und darum liegt nun auch in rein formaler Gruppierung bei ihm die Szenerie nicht in solch breiter Anschaulichkeit vor uns. Man muß erst die einzelnen Teile zusammensuchen.

Der Unterschied in der Behandlung der Proportionen ist in diesem Zusammenhang von größtem Wert. Grünewald folgt noch dem alten Brauche, der die Figuren als selbständige Größen ansah und auf ihr Verhältnis zu der Umgebung wenig oder gar keine Rücksicht nahm. Es ist ja wahr, daß wir diesen Umstand nicht störend empfinden, weil wir ihn eben gewöhnt sind; aber wenn die Rechnung ganz ernsthaft gemacht wird, so stellt sich heraus, daß die zwei Heiligen, die neben den himmelhohen Bäumen in solch ansehnlicher Größe sitzen, wahrhafte Riesen gewesen sein müssen. Riesen wollte aber Grünewald gewiß nicht darstellen. Er war wohl einer der wichtigsten Vertreter der frühen deutschen Renaissance, jedoch hat er noch so viel vom Quattrocento in seiner Kunst beibehalten, daß er die Figuren als das Hauptmoment im Bilde ansah. Grünewald durfte sich darum wohl erlauben, die Heiligen hinsichtlich der körperlichen Größe außer Verhältnis zu den Bäumen und Felsen zu bringen, obschon er doch diese mit ersichtlicher Freude studiert und gemalt hat.

Bei Velazquez ist das ganz anders. Er hat mit noch mehr Nachdruck als Grünewald das Wunderbare in der schönen Legende betont, hat es als ein echter Spanier in ekstatischem Tone erzählt: aber er war doch vor allem ein Maler, und zwar ein Maler aus der Barockzeit, wo bei aller Routine und bei allem Überschwang des Gefühls doch die Natürlichkeit des Anblicks als unerläßliche Bedingung galt. Er nahm vor allem Rücksicht darauf, daß eine einheitliche Bildwirkung erreicht werde, und konnte diese nicht dadurch zerreißen, daß er den heiligen Personen eine übermenschliche Größe

VELAZQUEZ — MADRID
DIE HEILIGEN PAULUS UND ANTONIUS — PRADO

M. GRÜNEWALD
DIE HL. PAULUS UND ANTONIUS

COLMAR
MUSEUM

verlieh. So hat er sie im Aussehen als gewöhnliche Sterbliche gebildet, hat sie uns menschlich nahe gebracht und zog daraus für die Schilderung der frommen Legende den größten Vorteil: gerade weil die heiligen Männer auf dem spanischen Bilde Menschen wie wir sind, ist der so intensiv geschilderte Ausdruck ihres Gottvertrauens und ihrer tiefen Religiosität erst recht ergreifend und, was besonders wertvoll ist, auch überzeugend.

Dem entspricht nun auch die Gewandbehandlung, die bei Grünewald noch die ererbte, für Heilige seit langer Zeit übliche ist, während Velazquez, ohne gerade die echte Tracht seiner Zeit zu wählen, doch in der Faltenbehandlung so einfach realistisch arbeitet, daß das typisch und etwas ausgeleiert Heiligenmäßige nicht mehr zur Geltung kommt. Wichtiger ist allerdings die Auffassung der Figuren selbst. Sie sind bei Grünewald nicht nur prachtvoll gemalt, sondern auch in vielen Details sehr herb naturalistisch gegeben. Wie sind die Gesichter der beiden Greise studiert, wie ist die Muskulatur des hageren Paulus in allen Einzelheiten durchgebildet, und welch ein Muster altmeisterlicher Feinmalerei aus Dürers Zeit ist der Bart des heiligen Antonius! Und doch sitzen die zwei Gestalten im Bilde nicht wie Menschen von Fleisch und Blut, sondern wie Statuen. Das ist auch noch ein Rest der Quattrocentomalerei, die in vielen Dingen die Erinnerung an die alten Schnitzaltäre nicht verloren hatte.

Grünewald hat wohl viel stärker als ein anderer deutscher Maler seiner Zeit auf eine gut malerische Modellierung gehalten; aber daß auch in ihm diese Nachwirkung der „plastischen“ Modellierung des 15. Jahrhunderts zu spüren ist, lehrt der Vergleich mit den Figuren des spanischen Meisters ganz deutlich. Seine Gestalten sitzen hart, fast unvermittelt mit scharf betonter Kontur im Raum: Velazquez aber hat die zwei Gestalten sozusagen mit der Umgebung verschmolzen. Sie heben sich — besonders der heilige Antonius — in prachtvollen Silhouetten vom Hintergrund ab und gehen doch mit der ganzen Umgebung auf das beste zusammen. Sie sind aber nicht nur weit natürlicher, sondern viel mehr malerisch empfunden. Das gibt ihnen die großartige raumfüllende Modellierung, die in der alten Kunst kein anderer Meister so zu schaffen wußte wie

Velazquez. Die Figuren des spanischen Bildes sind nicht nur in bezug auf die Distanz von den einzelnen Gegenständen in der Umgebung ganz genau zu verfolgen, sondern was wichtiger ist, sie haben selbst eine gewisse Dichtigkeit, die eine unmittelbare Vorstellung über den von ihnen ausgefüllten Raum bei uns auslöst. Das erreicht Velazquez nicht etwa durch zeichnerische Mittel, sondern durch seine großartige Auffassung vom malerischen Gesamteindruck. Er schafft keinen Raum als Selbstzweck, wie es in neuerer Zeit vielfach und in mißverständlicher Auffassung des Raumproblems oft geschieht; er benutzt die Figuren nicht dazu, daß sie wie Wegweiser im Bilde stehen und die Orientierungslinien für das Auge des Beschauers festlegen, wobei die Figuren häufig recht hohl oder gar flach erscheinen. Er verfällt auch nicht in das andere Extrem, die Körper so übermäßig rund, mit völligem Verzicht auf den Zusammenhang zu modellieren, daß sie aus dem Bilde heraustreten; sondern er gibt sie vollrund in dem dargestellten Raume, und zwar mit einer gewissen Beweglichkeit.

Sie scheinen nicht auf den Platz, den sie gerade einnehmen, für immer festgebannt zu sein, sondern sie haben etwas von der Unstetigkeit des lebenden Körpers und verstärken damit den Eindruck, daß sie jederzeit im Raume sich bewegen, jederzeit zu dem Baume, zu den Felswänden und zu der Landschaft, d. h. eben zu ihrer gesamten räumlichen Nachbarschaft in neue Beziehungen treten können. Die Gestalten lösen nicht nur vor unserem Auge und in unserer Vorstellungskraft die Idee aus, daß sie im Raume stehen, sondern sie tragen selbst dazu bei, ihn an sich zu veranschaulichen. Von ihnen gehen nicht nur die Richtungen aus, und diese laufen nicht nur in ihnen zusammen, sondern selbst wenn gar kein weiterer Gegenstand da wäre, selbst wenn die Figuren auf neutralem Hintergrund ständen, so würden sie an sich durch ihre wundervoll anschauliche malerische Modellierung als im Raum stehende Gebilde wirken.

Das ist bei Grünewald nicht der Fall. Seine Heiligen führen — was bei alter deutscher Malerei sonst gar nicht oft der Fall ist — in die Bildtiefe, und sie sind in dieser Hinsicht untadelig modelliert.

Aber wenn sie auch nicht die steinerne, überstarke Plastik einer Statue haben, so haben sie doch die Unbeweglichkeit einer geschnitzten Figur. Ihre Umrisse und die Oberfläche haben nicht das Zitternde und Gleitende, das trotz seiner eminent sicheren Zeichnung Velazquez den Gestalten zu geben wußte. Ihre Umrisse sind so ausgeschnitten, als ob die Körper hinten flach wären, und es begrenzt sich die noch sichtbare Partie gegen die von uns abgewendete in ganz scharfer, wie aus einem einzigen Beobachtungspunkt konstruierter Linie. Das ist bei Velazquez nicht der Fall. Da scheint der Kontur je nach der Beleuchtung bald weiter nach vorne, bald mehr nach hinten zu führen, womit eben die oben erwähnte Dichtigkeit und Völligkeit der Erscheinung erreicht wird.

Daher kommt es nun auch, daß Grünewalds Figuren zu dem Hintergrund, selbst schon zu dem Mittelgrund, in keinem räumlichen Zusammenhang stehen, obschon die Landschaft für die Verhältnisse der altdeutschen Malerei sogar ungewöhnlich gut in ihrer perspektivischen Aufrollung behandelt ist. Aber sowohl der heilige Paulus, wie besonders der heilige Antonius in seinem scharf akzentuierten Mantel sitzen im Bilde, als ob sie an einen ihnen nicht gehörigen Platz gekommen wären. Sie sind zwar im Kolorit prachtvoll mit der ganzen Umgebung zusammengehalten, aber eben nur im Kolorit. Sie stören das schöne Landschaftsbild, mit dem sie so wenig zusammengehen, daß sie wie in den Vordergrund herabgerutscht aussehen. Man vergleiche damit die Art, wie sie bei Velazquez so ganz selbstverständlich unter der Felswand sitzen, und wie von ihnen aus und über sie weg sich der Blick in die Landschaft öffnet, und man wird sehen, daß der Künstler des 17. Jahrhunderts nicht etwa nur zu einer höheren Auffassung der künstlerischen Einheit der dargestellten Szenerie gekommen ist, sondern daß er diesen Fortschritt auch für die Erzählung benutzt, die von ihm wesentlich gefühlvoller und geschlossener gegeben wird, als von Grünewald.

Die beiden frommen Männer lebten in einsamen Gegenden nur ihrer Andacht und ihren Bußübungen. Das können wir bei Grünewald wohl aus ihrer Tracht und aus gewissen Äußerlichkeiten ihres Körpers auf dem Wege des logischen Schlusses erkennen, aber bei Velaz-

quez kommt uns das ganz unmittelbar zum Bewußtsein. Die Heiligen haben nicht nur zufällig hier Rast gemacht, haben sich nicht etwa hierher verirrt, sondern sie gehören in diese Gegend, die wenigstens der eine von ihnen sich zum dauernden Aufenthalt erkoren hat. Auch hierin ist die Auffassung des späteren Meisters nicht nur viel einheitlicher, sondern auch viel wärmer.

Wenn vielleicht der Einwand gemacht werden sollte, daß diese Erwägungen in die Bilder hineingetragen sind, so kann man sich von ihrer Richtigkeit leicht überzeugen, wenn man den Versuch macht, sich die Gestalten des Grünewald auf Goldgrund gemalt vorzustellen, wie das ja in alter Zeit so oft der Fall war. Man wird das ohne weiteres tun können. Die Figuren des Spaniers sind auf Goldgrund ganz undenkbar; denn sie stehen in der Luft. Aber die zwei deutschen sind abstrakt und ohne Beziehung zu der Welt um sie herum.

Die Parallele zwischen diesen zwei in ihrer Art ausgezeichneten Bildern habe ich aus einem Grunde gemacht, der zum Schlusse zwar kurz, aber nachdrücklich angegeben werden soll. Velazquez gehört zu den Künstlern, die eine solch ungemein starke Herrschaft über die Technik besaßen, daß der Beschauer oft nur diese technische Meisterschaft bestaunt. Solche Kunst pflegt als kalt bezeichnet zu werden. Von den einen wird im rühmenden Sinn die eminente Schärfe des Auges und die nie versagende Zuverlässigkeit der Hand gerühmt, von den anderen wird das alles im tadelnden Sinne als mehr oder weniger handwerklich arbeitende Virtuosität bezeichnet. Velazquez selbst wird dieser Vorwurf vielleicht nicht gerade in schroffer Form gemacht, dazu ist sein Ansehen zu groß; aber in versteckter Andeutung wird der Einwand selbst gegen ihn und ganz offen gegen jene Künstler aus dem 19. Jahrhundert und aus unserer Zeit gemacht, die von einem ähnlichen Standpunkt wie Velazquez ausgehen. Darum habe ich mich bemüht, zu zeigen, daß Velazquez wohl in technischer Beziehung, besonders in der sehr leicht zu Äußerlichkeiten verleitenden Behandlung des Raumproblems, weit über Grünewald hinausgegangen ist, und daß er diesen doch sehr zum Mystizismus neigenden Künstler gerade

an Wärme der Auffassung und in der Betonung des liebenswürdig frommen Inhaltes der Legende übertroffen hat. Der Fortschritt in der Kunst vollzieht sich ja immer in Rücksicht auf die Verbesserung der Technik, und der Standpunkt der bildenden Künstler gegenüber dem, was sie aus der sichtbaren Welt darstellenswert finden, ist immer sehr einseitig auf ihre speziell malerischen oder bildhauerischen Interessen gegründet. Wenn sie aber zu großen Taten kommen, dann erweist sich der Fortschritt der Kunst zugleich als ein Fortschritt des Menschentums.

ZWEI PRINZENBILDNISSE VON HOLBEIN D. J. UND VELAZQUEZ

Im Jahre 1538 hat Holbein in London Eduard VI., den Sohn Heinrichs VIII. von England porträtiert, als der im Jahre vorher geborene Prinz ungefähr $1^1/_2$ Jahr alt war. Er hat, wie wir aus mancherlei Umständen schließen dürfen, damit nicht einfach einen offiziellen Auftrag erfüllt, sondern hat sich auch mit menschlicher Liebe an das Werk gemacht. Es war ihm offenbar eine persönliche Freude, den klugen Knaben zu porträtieren, und auch dem Vater wollte er eine Freude machen, als er die schöne Tafel malte. Mehrere Vorstudien zeigen uns noch, wie das Bild langsam in Holbeins Vorstellung reifte, bis er es dann mit rascher und sicherer Hand zur Ausführung brachte. Das Porträt ist zwar ein Paradestück geworden, aber man sieht ihm doch die Herzlichkeit des Verhältnisses an, das den großen Künstler mit dem zukünftigen König verband. Das Bild befindet sich jetzt im Provinzialmuseum von Hannover.

Im Jahre 1659 hat dann Velazquez den ungefähr zweijährigen Infanten Philipp Prosper gemalt, den 1657 geborenen Sohn Philipps IV. Auch hier dürfen wir voraussetzen, daß der Künstler, dessen vertraute Beziehungen zur königlichen Familie ja bekannt sind, mit besonderer Vorliebe an das Werk gegangen ist. Die Prinzenbildnisse, die Velazquez geschaffen hat, sind zwar alle voll einer herzlichen Poesie; aber das Porträt des leider bald danach verstorbenen Infanten Prosper ist neben dem berühmten Reiterbildnis des Infanten Balthasar Carlos dasjenige, in das der mitunter so kühle Realist besonders viel Wärme gegeben hat. Das Bild befindet sich jetzt im Wiener Hofmuseum, und obschon es ein wenig nachgedunkelt ist, wird es mit Recht wegen der zarten glänzenden

Schönheit der Farbe als eines der großen späten Meisterwerke des Velazquez bewundert.

Holbein war Hofmaler, wie das auch Velazquez gewesen ist. Die Aufgabe war ziemlich die gleiche für jeden der beiden Künstler, und auch sonst ist manches an den zwei Bildnissen zu beobachten, was sie innig verbindet. Aber so eng diese Verbindung auch scheinen mag, so werden sie doch weit voneinander dadurch geschieden, daß das eine ein Werk der fertigen deutschen Renaissance ist, das andere aber dem reifen Barock angehört.

Wir haben in diesem Bande manchmal Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß die Naturauffassung des 17. Jahrhunderts viel mehr realistisch war als die des 16., so viel mehr, daß selbst Meister von solch absoluter Naturtreue wie Holbein, sich nicht mit dem ungleich vielseitigeren Realismus des Barocks messen können. Man hätte auch hier Gelegenheit, das nachzuweisen, aber es soll doch in diesem Kapitel mehr von dem geistigen und künstlerischen Gegensatz der beiden Jahrhunderte gesprochen werden.

Die Renaissance ist die festlichste Epoche der neueren Kunstgeschichte, und ihr kann in dieser Hinsicht wohl überhaupt nur die Zeit des Phidias verglichen werden. Es wurde ein ganz ungewöhnlicher Aufwand von Luxus getrieben. Etwas Ähnliches von luxuriöser Haltung kann man auch vom Barock sagen, dessen kulturgeschichtlicher und politischer Vertreter nicht umsonst Ludwig XIV., der Sonnenkönig, gewesen ist. Der Pomp und die unendlich gesteigerte Betonung des Würdevollen sind ein spezifisches Charakteristikum dieser Zeit, und sie berührt sich darin häufig mit der Renaissance, nur daß man eben von dem Barock nicht sagen kann, daß er auch so festlich und hochgemut gewesen sei wie die Renaissance.

In den zwei Prinzenbildnissen von Holbein und Velazquez kommt das vortrefflich zum Ausdruck. Es mag ein Zufall sein, daß der Sohn Heinrichs VIII., der in sehr jungen Jahren an der Schwindsucht gestorben ist, in Holbeins Porträt mit einer gewissen robusten Festigkeit ausgestattet worden ist, die an seinen kraftvollen Vater erinnert, während Velazquez das kränkliche Königskind, das eben-

falls einem frühen Tod geweiht war, mit aller zauberhaften Schönheit der Farben in seiner schwächlichen Hinfälligkeit geschildert hat. Das mag in der Eigenart der zwei Modelle gelegen sein. Aber auch sonst spricht sich in den Bildnissen jener erwähnte Unterschied aus, daß die Renaissance ungleich festlicher und heiterer gewesen ist als das prunkvolle Barock.

Jeder der Prinzen ist mit großer Kleiderpracht ausgestattet. Eduard VI. hält zwar die harmlose Kinderklapper in seiner Linken, aber die Tracht ist fast die gleiche, wie sie die vornehmen Herren des Hofes, wie sein Vater selbst sie getragen hat, und wenn die Figur in ganzer Größe gegeben wäre, so würden wir sicher auch bei dem doch noch sehr jugendlichen Knäbchen den Dolch im Gürtel sehen, der uns auf so manchem Kinderbild der Zeit begegnet. Auch der Hut ist fast derselbe, den wir auf einem Bildnis Heinrichs VIII. finden, und nur die darunterliegende enge Haube nimmt Rücksicht auf die Bedürfnisse des weichen pflegebedürftigen Kindesalters.

Bei Velazquez ist in der Kleidung etwas Ähnliches zu beobachten, nur daß der junge Prinz nicht in Herrentracht auftritt, sondern ein Kinderkleidchen trägt, das ziemlich treu nach dem Muster der bekannten äußerst umfangreichen Kostüme gehalten ist, die wir an den Hofdamen und fürstlichen Frauen vom Hofe Philipps IV. kennen. Aber es ist wohl kein Zweifel daran, daß die Wirkung des spanischen Bildnisses nicht so hoch gesteigert ist wie die des englischen. Der spätere Meister gibt das Leben viel unmittelbarer wieder, läßt so viel Imponderabilien der Gewohnheiten des täglichen Lebens im Bilde mitklingen, daß sein Werk wohl sehr reich und sehr stolz wird; die einseitige Belastung des Kunstwerkes jedoch, die die Renaissance liebte und die häufig genug dem Bilde etwas Wichtiges gibt, kannte er nicht mehr. Jede Zeit und jeder große Künstler stilisiert, und so werden uns die von Velazquez gemalten Porträts gegenüber denen aus anderen Zeiten, auch gegenüber den heutigentags gemalten eine besondere Eigenart zeigen, die aus dem Stile des Meisters zu erklären ist: aber er hat doch weniger zwangvoll stilisiert als Holbein. Bei dem deutschen Maler

VELAZQUEZ
BILDNIS DES INFANTEN PROSPER

WIEN
HOFMUSEUM

HOLBEIN D. J.
EDUARD VI. VON ENGLAND ALS KIND

HANNOVER
PROVINZIALMUSEUM

sieht man weniger das muntere und liebenswürdige Kind als den zukünftigen Fürsten; bei Velazquez spricht das Kindliche dagegen so stark zu uns, daß von ihm aus dem wunderschönen Werk etwas unsäglich Wehmütiges verliehen wird.

Dieser Ernst, der wie ein Schatten des nahenden Todes auf das feine Kinderköpfchen fällt, ist nun grundverschieden von dem nachdrücklichen Pathos, das für Holbeins Bildnis und für die Auffassung der Zeit charakteristisch ist. Beide Bildnisse sind im Enface gehalten und haben insofern etwas Brüskes an sich, das mit diesem Arrangement so leicht gegeben wird. Aber bei Holbein ist etwas Triumphierendes und — wenn das Wort nicht zu hart ist — etwas Hochfahrendes in dem Porträt gegenüber der vornehmen Reserve des Velazquez. Holbein hat freilich, wie immer, so auch hier, ein äußerst zuverlässiges Abbild des Lebens gegeben, und man sieht, daß der Prinz noch ein unmündiges Kind ist, das kaum sprechen kann. Aber das ist nun das Interessante, man sieht das wohl an der Haube, an der Klapper und auch an den weichen Formen des Kopfes, dagegen zeugt die Haltung von Selbstbewußtsein, und die Art, wie der Mantel über die Schulter geworfen ist, gibt dem Bildnis eine gewisse Keckheit. So haben wir jene merkwürdige Verbindung von sicherstem Realismus, der Holbeins Stil eigentümlich ist mit dem Applomb, den die Renaissance geliebt hat. Die „wahre Wahrheit", um Courbets Ausdruck zu gebrauchen, kannte das 16. Jahrhundert nicht.

Diese Freude der Künstler an der Mischung von Zügen der höchsten Treue mit einer fast phantastischen Belebung hat nun neben allen Vorzügen, die man dem Stil der Renaissance nie absprechen kann, doch den Charakter einer gewissen, fast schwerfälligen Altertümlichkeit. Holbein war ein viel zu scharfer Beobachter und ein viel zu geistreicher Mann, als daß er nicht mit feinem Humor die den Kindern, solange sie noch nicht sprechen können, eigene Gebärde aufgegriffen hätte: die erstaunt und freudig ausgestreckte flache Hand, mit der die Kinder in der Erregung die Luft patschen. Er hat dieses schöne Motiv mit aller Treue wiedergegeben, und es paßt vorzüglich zu dem fast strahlenden Ausdrucke

des Kindes, das sich offenkundig seines Putzes freut, und doch ist die Bewegung nicht mit jener unmittelbar wirkenden Leichtigkeit dargestellt, durch die allein sie echt wird. Sie steht noch nahe genug an der segnenden Geste, die das schöne Christuskind auf Holbeins Darmstadter Madonna und überhaupt auf alten Madonnenbildern hat. Das ist das Altertümliche an Holbeins Auffassung. Er ist wohl einer jener großen Meister des Porträts, die im 16. Jahrhundert das Persönliche der Erscheinung mit dem glücklichsten Erfolg betont und damit den Porträtstil von der religiösen Gebundenheit befreit haben, wie sie noch im Quattrocento die Regel gewesen ist, aber ein letzter Rest der alten Gewohnheit hat sich bei ihm da und dort noch erhalten, und das sieht man eben an dem Bildnisse des jungen Eduard.

Wie altertümlich gerade die Handbewegung behandelt ist, lehrt der Vergleich mit der Gebärde des spanischen Prinzen. Dieser stützt sich nach der Art des Barocks mit der einen Hand auf die Stuhllehne und ahmt insofern die großen Fürstenbildnisse nach, wo eine ähnliche Bewegung häufig vorkommt; aber es liegt nichts Gebieterisches darin, sondern doch nur eine zwanglose Geste, die dem Bilde als solchem wohltut. Der ausgestreckte Arm gibt eine sehr willkommene Verbindung der Figur mit dem prachtvollen Sessel, auf dem das schöne Hündchen liegt. Würde der Arm herabhängen, wie der andere, so möchte das Porträt wohl sehr monoton wirken, ganz abgesehen davon, daß die Bewegung doch nur von der gegebenen Situation aus zu erklären ist. Der kleine Prinz ist sicher nach dem Leben gemalt und hat jedenfalls, obschon ihn Velazquez rasch genug, wenigstens in der Skizze, konterfeit haben wird, ohne eine Stütze nicht so lange stehen können, wie es der Künstler brauchte. So ist das Motiv der Haltung des Armes, obschon es äußerlich an die obligaten Fürstenbildnisse des Barocks erinnert, in der Tat sehr natürlich und einfach, weil es aus dem besonderen Umstande der Sitzung zu erklären ist. Man glaubt noch den Maler zu sehen, der mit liebenswürdigem Bedacht dem zutraulichen und schonungsbedürftigen Prinzen den Sessel zurechtschob, damit das für das Kind immerhin anstrengende Modellstehen möglichst wenig Pein-

lichkeit bereite. Bei Holbein dagegen, der eine typisch kindliche, heitere Bewegung aufgegriffen hat, wirkt die Schwere der Kunstauffassung seiner Zeit so sehr, daß die Haltung etwas Pathetisches bekommt.

Das liegt nun auch in dem Ausdrucke des Kopfes selbst. Nach Art der Renaissanceporträts wendet sich der junge Eduard direkt an den Beschauer, so daß dem Köpfchen eine geistige Reife verliehen wird, die es nicht gehabt haben kann. Alle Formen entsprechen zwar dem ganz frühen Alter, und in jeder Einzelheit zeigt sich Holbein als der höchst zuverlässige Porträtist, der er nun einmal gewesen ist: aber im ganzen erscheint das Bildnis viel älter. Wenn man nur nach dem Kopfe zu urteilen hätte, würde man das Kind mindestens für vierjährig, wohl noch für etwas älter halten. Dagegen hat Velazquez trotz der wesentlich mehr repräsentativen Haltung, die er für das Bild gewählt hat, doch die genauesten Angaben über das Alter gemacht. Der Infant ist bei ihm, da Velazquez nun einmal Nur-Maler in ähnlicher Weise wie unsere heutigen Impressionisten war, so festgehalten worden, wie er ausgesehen hat. Er erscheint als das Kind in jenem Alter, wo es gerade erst gelernt hat, sich frei zu bewegen und einige Sätze zu plaudern, wo es aber dem Säuglingsalter noch recht nahesteht. Der Stil der Zeit war, wie man sieht, im 17. Jahrhundert trotz allen Pompes, der auch hier entfaltet ist, doch natürlicher und einfacher, hat eine freiere und zuverlässigere Wahrheit gegeben, als in der Renaissance selbst ein Mann wie Holbein sie geben konnte.

In dieser Hinsicht ist das Arrangement von besonderer Bedeutung. Holbein hat das reiche Fürstenkind, als er es malte, vor sich sitzen lassen; denn es hätte wohl, trotzdem der Maler sehr schnell arbeiten konnte, doch nicht so lange stehen können, bis er auch nur die Skizze fertiggemacht hätte. Nun wäre das Motiv, den frischen Knaben in seinem Stühlchen sitzend zu malen, vielleicht wie er sich mit Spielsachen beschäftigt, gewiß reizend gewesen, und es wäre auch durchaus im Interessenkreise Holbeins gelegen, der ja, wie sein Bildnis des Kaufmanns Gysze beweist, geliebt hat, die Personen in dem ihnen vertrauten Interieur dar-

zustellen. Wie dankbar wären wir dem Künstler für solch eine jedenfalls äußerst anmutige Darstellung. Aber ein derartiges Motiv lag nun ganz abseits von den Wegen der Renaissance. Das wäre zu sehr genremäßig gewesen, und für einen Prinzen war ein solches Arrangement ganz unzulässig. So greift Holbein, der die Schule, die er bei seinem in gotischer Kunst aufgewachsenen Vater genossen hatte, nie ganz vergessen konnte, auf die Art zurück, wie man im Quattrocento die Porträts arrangierte. Er setzt den Prinzen vor eine Brüstung, über die eine Decke fällt. Damit ist alles, was genremäßig wirken könnte, ausgeschieden. Im übrigen aber ist doch die Anordnung mit den sich kreuzenden Bewegungslinien und der leichten Drehung des Körpers, auch mit der kräftigen Betonung des Innenlebens aus dem ruhigen Zustande des Quattrocentostils in den Charakter der Renaissance hinübergeführt.

Dazu kommt noch die Inschrift, die von den zukünftigen Siegen des Prinzen spricht, und nicht nur in ihrem lobpreisenden Tone, sondern auch in der breitspurigen Anordnung recht der Zeit entspricht, die den Ruhm so sehr gepflegt hat. Ein Künstler von Holbeins fein abwägendem Geschmack weiß natürlich die Inschrifttafel innerhalb der Komposition als einen kräftig und gut wirkenden Faktor zu verwenden. In der Tat dient sie dazu, den Aufbau des Bildes fest zu fundieren. Sie liegt nach Renaissanceweise wie ein breiter Sockel da, auf dem sich das Ganze aufbaut; sie verhindert auch, daß die von ihr zum großen Teil verborgene Decke mehr Raum in Anspruch nimmt, als ihr, die nun einmal etwas Zufälliges ist, bei einem fest geschlossenen Renaissanceporträt zugestanden werden kann. Aber so fein nun Holbein auch die Inschrifttafel verwendet hat, so hat sie eben doch etwas Altertümliches an sich. Sie stört gewiß nicht: aber sie unterbricht die malerische Haltung der Bildfläche. Sie gehört in eine Zeit, die noch nicht gelernt hat, bei einem Gemälde bloß von den Interessen des Malers auszugehen.

Bei Velazquez wäre die Inschrift ganz undenkbar. Erstens, weil sie zu sehr architektonisch gedacht ist und darum für einen solch exklusiven Nur-Maler nicht mehr paßt; zweitens aber — und das

ist die Folge aus dem ersten —, weil sie die Bildfläche zerreißen würde. Er baut sein Werk nur mit farbigen Mitteln auf, und darin liegt ein Hauptunterschied zwischen der Renaissance und dem Barock. Lineare Komposition, architektonische Massenverteilung und sogar arithmetische Berechnung der Proportionen waren der Renaissancemalerei eigentümlich, und auch bei Holbein läßt sich diese Methode nachweisen. Das sind aber lauter Faktoren, die den Farben und deren Verwendung gegenüber nur äußerlich wirken können, und die deshalb wegfallen, sobald die Malerei reine Farbenkunst geworden ist, was im Barock und besonders bei Velazquez der Fall war. Die Bilder wurden in den ganz alten Zeiten, zu denen man in bezug auf die Farbenbehandlung die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts noch rechnen darf, wesentlich anders angelegt, als in der großen Blütezeit, wo Velazquez und Rembrandt lebten. Darum geht es auch nicht an, was aber so oft geschieht, an die einen den Maßstab der andern zu legen. Man würde Holbein bitter unrecht tun, wenn man ihn nach den Grundsätzen der Kunst des großen Spaniers beurteilen würde, und würde Velazquez gegenüber gar keinen festen Boden gewinnen, wenn man bei seinen Werken die Kompositionsweise des Quattrocento und selbst der Renaissance suchen wollte. Das lehrt auch wieder der Vergleich zwischen den zwei Prinzenbildnissen, wo eben die besprochene Inschrifttafel die Kluft zwischen den Stilen höchst deutlich zeigt.

Ein nicht zu übersehender Umstand betrifft die Charakterisierung des Kindlichen. Wir haben diesen Punkt oben schon teilweise besprochen, müssen aber hier noch einmal auf ihn zurückkommen. Wo immer man bei Velazquez ein Detail herausgreift, so findet man sofort die Eigentümlichkeiten des Kindes. Die Haare, in ihrer fast flaumigen Weichheit, können niemals einem Erwachsenen angehören, die Augen sind die eines Kindes, und so sind es auch die Hände. Aber bei Holbein ist das nicht in solchem Maße der Fall, die Hände z. B. sind weniger die eines Kindes, als die eines abnorm kleinen Mannes. Der Blick des Auges ist kindlich, aber die Form ist die gleiche, wie sonst Holbein die Augen der Erwachsenen zu bilden pflegte. Man sieht bei dem deutschen Meister überall den Zwang, den

seine allerdings ausgezeichnete künstlerische Erziehung auf ihn selbst noch in späterer Zeit ausgeübt hat. Er hat gewisse Regeln für die Form der einzelnen Gliedmaßen, und wenn er nun — wie es gerade der vorliegende Fall am besten beweist — diese Regeln äußerst geistvoll und gar nicht pedantisch anwendet: Regeln waren sie doch. Anders ist das bei Velazquez. Dieser hat ja auch, wie jeder Künstler, bestimmte Gewohnheiten bei der Anlage der Bilder, und er hält sich an sie, wie an Gesetze; aber er ist zu sehr darauf bedacht, jedes Gemälde als Wiedergabe einer bestimmten Situation zu behandeln, als daß er den Regeln so viel Einfluß hätte zugestehen können wie Holbein. Das Handwerk, das bei dem alten deutschen Maler noch so grundsolid war und vor allem nichts anderes als grundsolid sein wollte, ist bei Velazquez bereits gewissermaßen vergeistigt. Es kann sich viel besser den jeweils neuen Aufgaben anschmiegen, und darum sehen wir nun eben bei Velazquez das spezifisch Kindliche überall viel besser herausgearbeitet als bei Holbein.

Wenn man diesen Umstand noch weiter verfolgen oder vertiefen will, so wird man auch im übrigen leicht sehen, daß Velazquez wesentlich zuverlässiger als Holbein ist. Das ist ein Urteil, das gerade gegenüber einem Künstler von solch vollendeter Naturtreue wie Holbein ungerecht klingt und darum erläutert werden muß. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß, soweit die Zeichnung und Modellierung in Betracht kommt, Holbein viel ausführlicher ist als Velazquez. Er verfolgt die Linien bis in die feinsten Details, und wenn es ganz trocken gesagt werden darf: er gibt ein wissenschaftlich äußerst brauchbares Inventar von allem, was da ist. Er bleibt uns keine Angabe schuldig, und wenn wir bei noch so gleichgültigen Nebenumständen, z. B. dem Knopf der Kinderklapper oder dem Bau der Straußenfeder auf dem Hut, nach den Einzelheiten fragen würden, so gibt uns das Bild Antwort. Damit kann sich Velazquez nicht messen und das hat er auch nicht gewollt. Aber wenn wir nach dem malerischen Zusammenhang der Dinge fragen, dann bleibt uns Holbein die Antwort schuldig, und nur Velazquez zeigt uns, wie sich Ton mit Ton ausgleicht. Wie die Erscheinung

des Prinzen vor dem Maler, beziehungsweise vor seinen Zeitgenossen gestanden hat, das erfahren wir so ausführlich, so schlagend und überzeugend, daß man vor der leibhaften Wirklichkeit zu stehen glaubt, während wir in Holbeins Bildnis nur das Kunstwerk sehen.

Das ist an sich nur eine technische Eigentümlichkeit insofern, als Velazquez in den Farben etwas anderes sieht, als Holbein; aber es kommen auch noch prinzipielle Gegensätze damit zur Geltung, die teils künstlerisch wertvoll sind, teils kulturgeschichtliche Bedeutung haben. Wenn Velazquez das Bildnis des englischen Prinzen gesehen hätte, würde er gewiß — trotz aller Hochachtung — gesagt haben: so kann der junge Eduard nicht ausgesehen haben; das ist kein Bild, das das Leben wiedergibt, sondern gleicht einer wundervoll gemachten Figur aus Buchsbaumholz. Es fehlen die Weichheiten des Lebens und die Zufälligkeiten der Beleuchtung. Das Bildnis wäre für ihn eine Abstraktion gewesen, vielleicht eine Quintessenz, und jedenfalls hätte er eine hochgesteigerte Auffassung von fürstlicher Würde darin gefunden, eine Auffassung, die weniger das frische, muntere, ahnungslose Kind als den zukünftigen Herrscher zeigt. Velazquez ist fern von solch abstrakter Darstellungsweise, und er ist auch fern davon, in das Bild etwas hineinzulegen, was nicht im darzustellenden Objekte vorhanden ist.

EINE HOLBEIN-KOPIE VON KASPAR NETSCHER

Die Kasseler Galerie besitzt ein Bild aus dem Jahre 1668, das von Kaspar Netscher gemalt ist. Es stellt einen Maskenscherz im Inneren einer Apotheke vor, wo verkleidete Damen und Herren sich zu einer Karnevalsunterhaltung zusammengefunden haben. Die Damen tragen Renaissancekostüme, und zwar ist die eine, die in blaue Seide gekleidet ist, sehr genau nach einer der bekannten Kostümfiguren des jüngeren Holbein in Basel kopiert. Diese Zeichnung ist allerdings nur schwarz getuscht, während Netschers Kopie farbig ist, aber im übrigen hat sich der Holländer treu an seine Vorlage gehalten. Das ist ein merkwürdiger und seltsamer Fall, der zunächst davon zeugt, wie lange Holbeins Kunst nachgewirkt hat. In der Tat werden wir bei einem anderen Falle sehen, daß sogar im ausgehenden 18. Jahrhundert seine Werke nicht nur sehr angesehen waren, sondern einem so späten Künstler wie Chodowiecki starke Anregungen boten: also noch nicht ganz aus dem vollen Fluß des Kunstlebens ausgeschieden waren.

Holbeins Zeichnung ist, wie Paul Ganz in den bei Bard erschienenen 50 Handzeichnungen des Baseler Malers ausgeführt hat, eine sehr frühe Arbeit, die gegen 1516 oder sehr bald danach entstanden sein wird, und in der ihm als Modell Magdalena Offenburg, die Mutter der bekannten Dorothea Offenburg, gedient hat. Die frühe Entstehung spricht sich in mancherlei Eigentümlichkeiten aus, von denen nachher die Rede sein soll. Es ist nun interessant zu sehen, wie der späte Holländer Geschmack genug besessen hat, den trotz aller Unreife großen Reiz von Holbeins Zeichnung zu würdigen, und wie er erstens sein Vorbild aus dem Charakter der ersten Renaissancezeit in den des späteren Barock zu übersetzen und zweitens, das, was bei Holbein noch unentwickelt

KASPAR NETSCHER
MASKENSGHERZ

CASSEL
K. GEMÄLDEGALERIE

HANS HOLBEIN D. J.
KOSTÜMSTUDIE

BASEL
ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG

war, zur Reife zu bringen gewußt hat. Freilich hat er damit nichts Besseres geschaffen als sein Vorbild, sondern ist weit hinter ihm zurückgeblieben.

Ein großer, nicht zu übersehender Unterschied, von dem aber hier nicht weiter zu reden ist, besteht darin, daß Holbein nur eine Studie, Netscher dagegen ein fertiges Bild gemacht hat. Wesentlich ist aber, daß man, obschon die Figuren jedesmal gleiche Tracht haben, doch bei der einen sogleich die Zugehörigkeit zur Renaissance und bei der anderen die zum Barock erkennt. Obwohl die Zeichnung eine Studie nach dem Leben ist, so ist sie nicht so überzeugend wie die gemalte Figur, der sie als Grundlage gedient hat. Holbein hat mehr, als es durch den Charakter der Technik bedingt ist, den Wert auf scharf zugeschnittene Feinheit gelegt. Die Studie ist ein Schmuckstück, wie eben die Figuren der frühen Renaissance zu sein pflegen, während Netscher eine volle stattliche zur leibhaften Wirklichkeit passende Erscheinung malte. Man glaubt der Zeichnung anzukennen, daß sie nicht als eine reine Naturstudie zu betrachten ist, sondern als eine Vorbereitung zu einer der prachtvollen gemalten Glasscheiben, die Holbein so gern geschaffen hat. Wir haben es mit einer zu einem bestimmten Zweck gemachten Studie zu tun, die sehr deutlich den ornamentalen Charakter der Renaissancekunst zeigt. Von dieser Rücksicht auf einen bestimmten Zweck ist bei Netscher nichts mehr zu spüren; denn er wendet gerade sein Hauptinteresse nach der Art der holländischen Feinmaler darauf, daß die Figur möglichst realistisch sei: der Glanz der blauen Seide reizt ihn, der Schimmer der Straußenfedern und die Wiedergabe des leuchtenden weißen Fleisches.

In engem Zusammenhang mit dieser Umbildung steht der Umstand, daß Holbein auf die Zeichnung des hübschen Köpfchens wenig Wert gelegt hat. Man erkennt zwar die damals auch von anderen Künstlern gern dargestellte Offenburgerin ohne Mühe, aber sie ist nicht weiter charakterisiert, und der Ausdruck des Gesichtes spricht in dem Werke nicht mit. Es handelt sich ja nur um eine typische Schmuckfigur. Bei Netscher, der die volle Realität der Erscheinung geben wollte, ist der Kopf weiter durchgeführt. Er schafft natürlich

kein individuelles Porträt; denn dazu hatte er keine Veranlassung. Aber er konnte sich auch nicht mit den wenigen Andeutungen begnügen, die Holbein über das Aussehen der schönen Frau gemacht hat. Er bildet den Kopf wesentlich reicher durch und zwar zunächst, weil er eben beim Gemälde in dieser Hinsicht mehr leisten mußte, dann aber auch, weil die Anschauung seiner Zeit über die Aufgabe eines Kunstwerkes eine andere war.

Von Netscher wurde die genremäßig bestimmt wiedergegebene Wirklichkeit verlangt, eine porträtmäßige Treue dagegen nicht erwartet. Er sollte nur ein Bild aus dem Leben der Gesellschaft geben, in sittengeschichtlich zuverlässiger Weise und das hat er auch getan. Aus dem Schmuckstück der Renaissance ist eine Genrefigur des späten Barocks geworden. Das Wenige aber von der Bestimmtheit des Porträts, was Holbein in den Zügen der Offenburgerin angedeutet hat, wurde umgebildet in die typischen Formen einer nach den Begriffen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eleganten Dame. Dieser doppelte Wandel ist um so wichtiger, als eben, wie eingangs bemerkt, Netscher sich sehr eng an seine Vorlage gehalten hat.

Was wir bis jetzt konstatiert haben, betrifft nur die Umänderungen, die im allgemeinen stattgefunden haben; aber es ist im einzelnen auch manches zu beobachten, was die zwei Arbeiten grundsätzlich trennt, immer abgesehen davon, daß sie in der Technik verschieden sind. Die ornamentale Bestimmung und Auffassung bei Holbeins Studie äußert sich unter anderem auch in dem Bau der Figur. Er schneidet in altertümlicher Weise noch alle wichtigen Teile des Kostüms und Körpers sozusagen ein. Der Hut ist ein Ding für sich, scharf von dem Kopf getrennt; das gleiche ist bei dem Arme der Fall, der das Gewand aufrafft und zur Seite steht, als wenn wir eine Statue vor uns hätten. Am Hals und an der Hüfte sehen wir die gleiche Einschneidung, und das geht schließlich bei dem Gewand in demselben System weiter. Die Falten sind alle linienmäßig in scharf abgerundeter Weise betont, so daß der weiche Fluß des Stoffes nicht der Wirklichkeit entsprechend charakterisiert wird; desgleichen wird der Saum des Gewandes, da wo es auf den

Boden fällt, sehr bestimmt angegeben. Überall wird in fast kunstgewerblicher Anschauung und in goldschmiedemäßiger Weise die Struktur scharf und recht kantig angedeutet, wie das auch in der damaligen Malerei üblich gewesen ist.

Im Gegensatz dazu hat Netscher auf eine weiche Behandlung gehalten, wo die Formen ineinandergleiten und ein Teil zum anderen führt. Der Hut schwebt nicht mehr so zierlich wie bei Holbein auf dem wohlfrisierten Kopfe, die Federn stehen nicht mehr so vereinzelt voneinander ab, und an Stelle dieser mehr zeichnerischen Behandlungsweise ist die Rücksicht auf malerische Zusammenfassung getreten. Die Federn legen sich wie schwere Dolden auf die Hutkrempe und sinken über deren Rand herab; sie neigen sich hinten sogar so weit über, daß sie unmittelbar zu dem schön ausgeschnittenen Nacken überleiten, und es wirkt der Hut dadurch nicht nur als eine Bedeckung, sondern bis zu einem gewissen Grade als eine Einfassung des Hauptes.

Interessant ist es auch zu sehen, wie Netscher das Gewand an den Schultern umändert, um die gleitende Weiterführung der von ihm wohl mit Absicht etwas üppig ausgestatteten Formen zu ermöglichen. Er legt über die Schultern ein nicht zu breites Band, das die feine Linie vom Hals zum Arme nicht nur nicht trennt, sondern erst recht klar macht, indem die von ihm nur wenig geschiedenen Partien sich durch ihre Gleichartigkeit und Helligkeit sogleich wieder zusammenschließen. Es wirkt nur als ein Ausputz. Bei Holbein ist das nicht der Fall. Er hat das Band nicht als neues Ornament zwischen Hals und Schulter eingeschoben, sondern er hat nur am Ende der großen Ärmelpuffen einen kleinen Vorsatz gezeichnet. Holbein hat sich damit gewiß an die Tracht gehalten, die er an seinem Modell sah; aber Netscher, dem ja die Zeichnung des altdeutschen Malers vorlag, hielt sich nicht an sie und änderte sie mit Bewußtsein um.

Der Grund lag wohl darin, daß das Renaissancekostüm trotz all seiner Schönheit und Pracht manches an sich hatte, was dem Barockgeschmack doch gar zu fern stand: ich meine gewisse Reminiszenzen an die Gotik. Es war dem Künstler des 17. Jahrhunderts

zumal für eine Maskerade wohl leicht, den Anschluß an die Renaissance zu gewinnen, da ja das Barock doch nur eine Abart der Renaissance ist. Mit der Gotik hatte er keine Gemeinschaft mehr und so schied er die gotisierenden Elemente unbesorgt aus. Diese bestehen in dem bekannten Schwung, von dem wir bald reden müssen, und der dazu geführt hat, daß Holbein die Brust des Modells einzog und wenig betonte. Das war aber nicht mehr Geschmack der Mode des 17. Jahrhunderts, die üppige Gestalten liebte, und so sehen wir, daß Netscher diese ganze Partie wesentlich umgestaltet hat.

Die Halsketten waren von Holbein sehr fein ausgeführt und als ein wesentliches Moment behandelt worden, ganz nach der Sitte der Zeit; bei Netscher dagegen spielen sie nur sehr wenig mit. All die Klunkern, die Holbein vom Brustsaum herabhängen läßt, schied Netscher aus. Sie waren noch ein Rest der gotischen Zierlichkeit und der in das frühe 16. Jahrhundert übernommenen Freude an ausgezaddelten Gewändern; diese Zierlichkeit aber paßte nicht mehr zu der Stattlichkeit des Barocks.

Aus diesem Grund auch hat Netscher die vielfache Fältelung der Korsage durch ein anderes Muster ersetzt und endlich auch das Gürtelmotiv wesentlich einfacher gehalten, es sogar fast ganz, soweit es eben ging, ausgeschaltet. Das gleiche ist an den Ärmeln der Fall. Besonders lebhaft ist der Unterschied bei dem rechten Arm der Dame, der das Kleid etwas hebt. Er steht nicht mehr so scharf und fast spitzig ab wie bei Holbein, vor allem sind auch alle die kantigen Details unterdrückt. Namentlich die vielfältig gebrochenen Stulpen zwischen Ellbogen und Handgelenk hat der Holländer aus ihren bestimmten Formen aufgelöst und in breite Massen umgeordnet. Gerade an dieser Partie sieht man besonders klar den Umschwung in der Kunstanschauung.

Solche Änderungen konnten nicht vorgenommen werden, ohne daß die Gesamtwirkung und vor allem die Bewegung auch umgestaltet wurden. Die größere Völligkeit, die Netscher angestrebt hat, verbot ihm die oben erwähnten gotischen Manierismen der Haltung. Er hat ja die Geste der Frau genau übernommen: aber

indem er die Taille verlängerte und den Oberkörper runder hielt, kam eine gleichmäßigere Proportion und, im vollen Sinne des Wortes, auch ein Gleichgewicht in die Figur. Holbein bog die Gestalt weit aus; nicht nur zur Seite, sondern auch nach vorne, so daß die Brust fast kümmerlich erscheint neben den anderen Teilen des Körpers. Diese gotisierenden Ausladungen fielen bei dem Holländer ganz weg. Die Dame steht nicht mehr so geziert da, sondern trotz der genremäßigen Behandlung breit und sehr fest. Wenn man nicht wüßte, daß Holbein das Vorbild geliefert hat, würde man eher daran denken, daß die üppigen Frauen, die Rubens z. B. in seinen Liebesgärten so gerne dargestellt hat, die Anregung gegeben haben. Die Figur auf dem Kasseler Bilde trägt sich durchaus wie eine Edeldame aus dem Barock.

Netscher hat damit auch den Sinn der Darstellung geändert. Bei Holbein läßt sich, was ja auch in Anbetracht der Entstehung des Blattes selbstverständlich ist, eine gewisse modellmäßige Befangenheit der Bewegung nicht übersehen. Die Offenburgerin hatte im gegebenen Moment nichts zu tun, als Modell zu stehen, und sie steht darum in keiner Verbindung mit einer Handlung. Bei Netscher fiel dieses Moment, das eine gewisse Steifheit bedeutet, ganz weg. Seine Figur sollte bei einer Handlung mitwirken. Die Dame wird von einer Freundin angesprochen und hat außerdem auf das Anerbieten des maskierten Herren zu antworten, der ihr in etwas skurriler Weise eine Speise offeriert, die zu der vornehmen Tracht der Personen und zu der unverständlich feierlichen Stimmung nicht paßt. Was nun auch der Sinn von Netschers Bild sein mag — wir haben hier darüber nicht zu sprechen —, so ist die Frau jedenfalls in eine Handlung einbezogen. Sie steht nicht mehr in einer ihr vom Künstler zum Zweck des Modellstudiums angegebenen Stellung vor uns, sondern sie tut, was sie will und im Augenblick tun muß. Dadurch wird in anderem Sinn, als wir es bisher besprochen, das Spitzige ausgeschaltet und ein weicher Fluß und Rhythmus in die Haltung gebracht. Es ist erstaunlich zu sehen, wie ohne, daß irgendein wesentliches Motiv verändert wäre, die Figur jetzt in Kopf und Stellung zu dem stimmungsvollen Charakter

des Bildes paßt. Die Frau steht anscheinend in Zweifeln vor den übrigen Personen, und dieselbe linke Hand, die sie bei Holbein recht ausdruckslos ausstreckt, spricht nun sehr klar von der Unschlüssigkeit ihrer Stimmung.

Diese Klarheit ist trotz der nicht abzuleugnenden Schwäche von Netschers Werk doch ein Vorzug gegenüber Holbein, und gerade, weil man das so gar nicht erwartet, sei hier noch eigens darauf eingegangen. Wir haben oben gesehen, daß der Altdeutsche nach der Sitte seiner Zeit mit viel Genauigkeit zwischen den einzelnen Teilen trennt und die Gliederung überall nach Kräften betont, insofern gibt er an Klarheit alles Wünschenswerte. Aber im einzelnen spürt man doch, daß er, dessen spätere Werke durch ihre wuchtige Bestimmtheit so bedeutend sind, in der frühen Zeit, wo er die Baseler Zeichnung machte, seine volle Sicherheit und Schärfe noch nicht hatte. Es ist noch sehr vieles leer und bedeutungslos. Man nehme nur die Stelle, wo die Rechte der Frau das Gewand rafft. Diese ganze Partie ist, soweit das Gewand in Betracht kommt, recht ausdruckslos; auch das Moment des kräftigen Zugreifens und Anziehens ist bei der Hand nicht klar herausgestellt. Holbein hat zuviel Mühe auf die reiche Ärmelpartie verwendet, und so geht bei dem schönen Motiv, das doch das Wichtigste in der Haltung der Figur ist, die Schärfe verloren. Netscher hat das wohl erkannt und er legt gerade auf diese Partie den Akzent. Die volle, weiche, leuchtende Hand spricht ganz anders in seinem Bilde als auf Holbeins Zeichnung, und die Falten werden schon da oben in kräftigen Formen gegeben, während sie bei Holbein noch etwas flach und verworren sind. Was bei der Zeichnung nur Geste ohne weiteren formalen Belang war, das wird hier bewußte Erscheinung von Sinn und Wirkung.

Es liegt nun die Bemerkung nahe, daß trotz solcher Verbesserungen Netscher nicht mehr als eine von den Hunderten fader Modedamen geschaffen hat, an denen die in Virtuosität ausgeartete spätholländische Feinmalerei so reich ist, und daß trotz all dieser Umänderungen, die wir getrost als Verbesserungen bezeichnen dürfen, Holbein den feineren künstlerischen Geschmack gehabt hat. Das

ist wahr, aber gerade deswegen wurde dieser Aufsatz gebracht; denn es gibt, was man in dem eingangs erwähnten Buche von Paul Ganz bequem nachprüfen kann, aus Holbeins reifer Zeit eine ganz ähnliche Kostümstudie, wo er aber einen großen Teil der Verbesserungen selbst vorgenommen hat, die Netscher in dem Kasseler Bild anbrachte. Diese spätere Zeichnung war dem Holländer vermutlich unbekannt, wenigstens weist nichts darauf hin, daß er sie gesehen habe. Aber er berührt sich nahe mit dem, was Holbein aus dem Motiv gemacht hat, insofern als die spätere Zeichnung den Fluß der Bewegung, die Klarheit des Hauptmotivs und die Konzentration der Haltung gibt. Es war also notwendig, daß der Stil von Holbeins früher Zeit in einer Weise fortgeführt wurde, wie das der Künstler selbst und sein holländischer Nachahmer getan haben. Das Interessante des Problems aber ist nun, daß die Verbesserungen, die Netscher gebracht hat, nur schulgerecht, aber nicht voll künstlerischer Kraft sind. Man sieht hier sehr schön, daß bei den durch die geschichtliche Entwicklung geschaffenen Fortschritten in der Tat feste Gesetze tätig sind, denen sich der einzelne kaum oder wenigstens nicht ungestraft entziehen kann, daß aber mit dem Fortschritt an sich noch keine künstlerischen Werte geschaffen werden.

DAS BILDNIS DES ERASMUS VON ROTTERDAM DURCH HOLBEIN UND CHODOWIECKI

Wie wir in früheren Abschnitten die Umwandlungen besprochen haben, die Mantegnas Werke in der ausgehenden Gotik und im aufsteigenden Barock bei Dürer und Rubens gefunden haben, so möge der Besprechung von Netschers Beziehungen zu Holbein nun der Vergleich zwischen dem berühmten in Holz geschnittenen Bildnis des Erasmus von Rotterdam folgen, das Holbein geschaffen hat und dem Stich, den Chodowiecki nach diesem Holzschnitte machte. Im Jahre 1783 erschien in Berlin eine kleine Ausgabe einer deutschen Übersetzung von Erasmus' „Lob der Narrheit". Dazu wurde, wie bei der Baseler lateinischen Ausgabe von 1780 jenes Exemplar der Frobenschen Ausgabe benutzt, das sich heute in der Kunstsammlung von Basel befindet und die berühmten Handzeichnungen enthält. Diese wurden damals, wie ja noch vor kurzem, für Arbeiten des jüngeren Hans Holbein gehalten, während er nur die letzten und besten gemacht hat; die andern gehören seinem Bruder Ambrosius und einem unbekannten Schweizer an. Chodowiecki hat in einigen am Schlusse der Berliner Ausgabe eingehefteten Blättern mehrere dieser Zeichnungen in seinen Stil übersetzt, sie aber so völlig umgearbeitet, daß von der Vorlage wenig übrig geblieben ist. Dagegen hat er als Titelblatt eine echte Kopie des bekannten Holzschnittes mit der Büste des Terminus gegeben, und zwar hat er sich fast gar keine bewußten Änderungen gestattet. Um der wirklich sehr achtenswerten Treue willen eignet sich nun diese Kopie ausgezeichnet für unsere Zwecke und sie soll darum mit dem Original verglichen werden. Unsere Reproduktion ist, wie

DANIEL CHODOWIECKI
KOPIE VON HOLBEINS BILDNIS DES ERASMUS VON ROTTERDAM

HOLBEIN D. J.
BILDNIS DES ERASMUS VON ROTTERDAM

eigens bemerkt sei, nicht nach einem modernen Abzug von dem noch erhaltenen, prachtvoll geschnittenen Originalholzstock, sondern nach einem alten Abdruck gemacht.

Wie wir es so oft gehalten haben, sei auch diesmal zunächst darauf hingewiesen, daß zumal in unseren verkleinerten Reproduktionen die beiden Werke für den ersten Blick identisch zu sein scheinen, wobei zu bemerken ist, daß allerdings Chodowieckis Blatt in Originalgröße wiedergegeben ist, während Holbeins Holzschnitt stark verkleinert wurde. Abgesehen von der dadurch bedingten Fälschung des Eindrucks, ist aber auch, wenn man die beiden Originale nebeneinanderhält, die Übereinstimmung außerordentlich groß und trotzdem nicht groß genug, um zu verbergen, daß der Holzschnitt eine Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts ist und daß Chodowieckis Stich dem späten 18. Jahrhundert angehört. Das geht so weit, daß man diese Nachahmung kaum für etwas anderes als reine Kunst vom 18. Jahrhundert halten würde, wenn man nichts von der Existenz des Holbeinschen Originales wüßte. Jedes der zwei Werke trägt offenkundig den Stempel seiner Entstehungszeit. Das eine ist trotz aller Feinheiten der Zeichnung und trotz der eleganten Ornamente ebenso unverkennbar ein markiger altdeutscher Holzschnitt, wie das andere ein graziöser Titelschmuck vom 18. Jahrhundert ist.

Viel hat an dieser Verschiedenheit des Eindruckes wohl der verschiedene Maßstab schuld, der Chodowiecki nicht die kräftigen Linien gestattete, die Holbein bei dem wesentlich größeren Format angewendet hat. Bei dem Original wirkt die starke Linie auf die Größe, bei dem kleinen Rokokoblättchen aber sammeln sich die feinen Striche zu malerischen Schattenpartien, die den Gesamtcharakter weicher machen. Aber auch sonst sind noch manche Abweichungen vorhanden, die wohl beachtet zu werden verdienen.

Eine jede Zeit liest etwas anderes aus den Kunstwerken heraus. Holbeins Zeit sah in dem „Lob der Narrheit“ nicht nur den feinen Spott, sondern sie spürte auch die Wucht des Angriffes. Der Maler selbst, der den großen Schriftsteller persönlich gekannt hat, mag nicht blind gewesen sein gegen die menschlichen Schwächen des

Holländers, der ähnlich wie Voltaire kühn im Wort, aber ängstlich in der Handlung war; trotzdem sah er in Erasmus den Mann vieler und hoher Gedanken, sah auch in ihm den Gelehrten, dessen reiche Kenntnisse unter allen Umständen große Achtung einflößen mußten, und so schuf er sein Bild, indem er ihm gleichsam ein Denkmal errichtet. Bewußt und groß steht Erasmus da, die Hand auf die Herme des Terminus legend; es ist, als ob er die Worte überlege, die er zu einer Versammlung sprechen soll. Woltmann hat wohl ähnliches gefühlt, als er sagte, daß man diesen Holzschnitt als Entwurf zu dem Denkmal hätte nehmen sollen, das dem Gelehrten seine Vaterstadt Rotterdam gesetzt hat.

Aber Chodowiecki war ein Sohn des 18. Jahrhunderts, wo der Esprit herrschte und der Witz als solcher galt, gleichviel, ob er berechtigt war oder nicht. Diese Zeit sah in Erasmus nicht den Kämpfer, sondern den eleganten Schriftsteller, und so wird aus der statuarischen Wirkung des Holbein eine zierliche Vignette. Es ist ein liebenswürdiger, nicht schlecht genährter Bonvivant, den Chodowiecki gezeichnet hat. Schalkhaft und wohlwollend steht er vor uns, ein wenig redselig auch, und mit sehr deutlicher Bewegung weist er auf sein Symbol, auf den Terminus. Holbein hat die Bewegung vorgebildet, aber er hat sie nur angedeutet. Bei ihm hat, so drastisch sein Stil sonst ist, diesmal die scharf hinweisende Bewegung keine Statt, sie würde die statuarische Ruhe beeinträchtigen; dagegen paßt sie vorzüglich zu der fast weichlichen Stimmung des Rokokostils.

Dementsprechend ist die Büste des Terminus auch in den zwei Blättern grundverschieden. Bei Holbein steht sie kantig und scharf da, in herber Stofflichkeit als steinerne Herme charakterisiert und ist als solche von den Hüften ab im Seitenkontur schräg zugehauen. Der Ausdruck des Gesichtes ist fast barbarisch trotzig; die Haare liegen in vereinzelten Locken wirr auf dem leidenschaftlichen Kopf. Chodowiecki hat diese Stofflichkeit und Wildheit aufgegeben. Der Maßstab hat ihn wohl schon zu einer zierlicheren Behandlung veranlaßt, aber außerdem hat er die Formen üppiger und gerade in der Hüftpartie eleganter gestaltet. Die Büste scheint sich in die leise auf-

gelegte Hand des Gelehrten wohlig zu schmiegen, während sie bei Holbein einen starren Widerstand leistet, oder wenigstens keine Notiz von der Hand des Erasmus nimmt.

Die Stofflichkeit ist im übrigen bei Chodowiecki größer. Der altdeutsche Holzschnitt war ja viel zu rassig und gab die Formen gewissermaßen in abstrakter Festigkeit. Er kannte trotz aller edlen Wirkungen, die er, wie gerade im gegebenen Falle, erreichte, die technischen Raffinements nicht, die die Stecherkunst des 18. Jahrhunderts ausgezeichnet hat. So hat nun Holbein, der in seinen Gemälden so wunderbar treue Fleischmalerei gegeben hat, bei dem Holzschnitt darauf verzichtet, das Fleisch als solches zu charakterisieren. Aber Chodowiecki hat das getan, und zwar sieht man das nicht nur am Kopfe des Erasmus, sondern besonders an den nackten Zierfiguren, die auf dem Bogen sitzen. Bei Holbein haben diese den idealistischen Charakter der Renaissance. Sie sind Geschwister der Sklaven Michelangelos an der Sixtinischen Decke. Einfach in der ungekreuzten, häufig parallel gehaltenen Linienführung geben sie die Formen in größter Klarheit und Bestimmtheit, aber sie sind in feinstem Stilgefühl ornamental gedacht. Trotz aller Lebendigkeit der Bewegungen soll nicht der Eindruck hervorgerufen werden, daß Erasmus in einem Triumphbogen stehe, auf dem sich wirkliche nackte Menschen befinden. Der Bogen ist nur „ein Gehäus", wie es im Auerbachschen Inventar heißt.

Bei Chodowiecki aber stehen wir bereits in der spätesten Kunst des 18. Jahrhunderts, wo der Rokokogeschmack nicht mehr in alter Reinheit waltet, aber doch gewisse von ihm ausgehende spielerische Wirkungen noch gern angestrebt werden. Die idyllische arkadische Poesie der Auffassung tritt in ihr Recht, und so werden die Genien nach Art des 18. Jahrhunderts als kokette nackte Gestalten gebildet, die in ihrer Fleischlichkeit einen ausgesprochenen Sinnenreiz haben. Aus dem Ernst der Renaissance werden wir in die Zeit geführt, wo Musäus seine erotisch und zugleich rationalistisch ausgebauten Märchen schrieb, deren liebenswürdig ironischer Ton uns erst heute wieder verständlich wird, nachdem er so lange Zeit als fad gegolten hatte. Wir stehen auch, um einen andern, wennschon

vielleicht weniger schlagenden Vergleich aus der Literaturgeschichte zu bringen, nicht fern von der Zeit, wo der junge Goethe seine noch sehr rokokomäßigen Liebeslieder geschrieben hat. Die Schalkhaftigkeit und verliebte Tändelei des Rokoko hat das Wort bei der Umgestaltung von Holbeins prachtvollen Ziergestalten in die Phantasien des Chodowiecki. Darum sind diese so pikant in der nicht gerade lüsternen, aber doch lebhaft betonten Behandlung des Fleisches als solchem.

Ähnliches gilt für die Sirenen, die die Inschrifttafel zeigt. An den herben Gestalten und aus dem etwas schwermütigen, wohl auch widerwilligen Ausdruck der Köpfe von Holbeins Holzschnitt macht Chodowiecki äußerst graziöse Figuren. Er ist auch hier seinem Vorbild fast Strich um Strich gefolgt, aber er zieht die Linien in leichterem Schwung, er faßt sie zu weichen malerischen Schatten zusammen, und während Holbein in dem Rahmen der Inschrifttafel ein kostbares Renaissanceornament schafft, hat Chodowiecki eine reizende Kartusche gezeichnet, die sehr interessant zwischen Rokoko- und Louis-seize-Stil in der Mitte steht.

Der Charakter des Stiles von der Zeit Ludwigs XVI. spricht sich auch sonst unverkennbar aus, oder kündigt sich wenigstens schon deutlich genug an. Aus der genialen Unregelmäßigkeit des Rokoko steuerte man damals bereits wieder auf strenge Symmetrie zu, und es ist sehr wichtig, zu sehen, daß man hierin weit über die Renaissance hinausging. Die nicht ganz von Trockenheit freie Einfachheit des Stils, der bald danach, um 1800, seine Herrschaft begann, steht, trotzdem damals so gut wie in der Renaissance die Antike maßgebend war, im offenkundigen Gegensatz zu der blühenden lebensfreudigen Kunst des 16. Jahrhunderts. Holbein hat ja „das Gehäuse“ in den antikisierenden Formen seiner Zeit gehalten, aber ließ sich wie jeder erfindungsreiche Künstler doch gewisse Freiheiten nicht verkümmern. Der Triumphbogen ist im ganzen von der größten Regelmäßigkeit und Symmetrie, aber im einzelnen sind Lebhaftigkeiten und Divergenzen, die verhindern, daß die Symmetrie steif wirke. Die Atlanten, die vor die Pfeiler gesetzt sind und die Blumenkörbe tragen, blicken nach verschiedenen Richtun-

gen, der eine geradeaus und der andere scharf zu ihm nach links hinüber. Da Holbein den Ausdruck ihrer Köpfe so fest herausgearbeitet hat, daß der ornamentale Charakter dieser zwei Gestalten schon durch solch große Lebhaftigkeit und Natürlichkeit etwas beeinträchtigt wird, fällt diese divergierende Haltung der Köpfe sogleich auf, und so kommt in die Regelmäßigkeit des architektonischen Baues von da aus eine sehr wohltuende und interessante Belebung.

Das ist gute, ist sogar beste Renaissance, die voll hohen Schwunges und frei von Trockenheit, auch frei von Schablone war. Als man aber nach den lustigen Tagen des Rokoko wieder zu den antiken Formen zurückkehrte, da setzte man der scheinbaren Willkür eine um so strengere Gesetzmäßigkeit entgegen. Nun kommt die Regel mit ihrer Pedanterie. Bei Chodowieckis Kopie von Holbeins Stich stehen wir erst am Anfang dieser Bewegung, und Chodowiecki war ja auch viel zu geistreich und hatte zu viel künstlerischen Takt, um trocken zu werden: aber eine gewisse Korrektur nahm er an Holbeins Zeichnung doch vor. Wenn er sonst ändert, so tut er es unbewußt, weil er eben einer Zeit angehörte, die ganz anders sah als das 16. Jahrhundert; aber als er die Haltung der beiden Atlanten änderte, da war er nicht ohne Lehrhaftigkeit und handelte jedenfalls sehr bewußt. Es gefiel ihm nicht, dünkte ihm wohl auch ein Konstruktionsfehler, daß Holbein die Köpfe nicht nach der Mitte zu konvergieren ließ. Aber er tut das und bringt die Verbesserung an, deren Wert sehr fragwürdig ist. Beide Männer blicken nach der Mitte, und so entsteht eine Geschlossenheit, die Holbein wohl absichtlich vermieden hatte; denn sie würde die Freiheit seiner Komposition geschädigt, würde sie beschwert haben.

Nun ist es an sich wohl keine Verbesserung der Holbeinschen Komposition, was Chodowiecki gemacht hatte. Man kann aber nicht ableugnen, daß seinem Blättchen, das so viel leichter und anmutiger ist als Holbeins wuchtiges Titelblatt, diese Regelmäßigkeit wohltut. Es kommt etwas festerer Halt in den Bau, und so hat von seinem Standpunkt aus der Künstler des 18. Jahrhunderts doch auch recht, und er hat sogar ein gutes Stilgefühl bekundet. Trotzdem

wird es aber kaum zu leugnen sein, daß der Umänderung eine doktrinäre Erwägung zugrunde liegt.

Diese Korrektur ist nicht die einzige und nicht die einzige ihrer Art. Dem geflügelten Engelsköpfchen, das den Bau krönt, hat Holbein, ähnlich wie den Atlanten, eine leichte Drehung zur Seite gegeben. So sitzt es nun zwar in der Mitte als der notwendige Abschluß, aber es bringt in der nach links gerichteten Drehung auch eine gewisse Frische in das Arrangement. Das paßte der späten Zeit nicht mehr. Der Kopf wird genau senkrecht in die Mitte gestellt und, was sehr interessant ist, in seinen Proportionen verändert. Holbein legte Wert darauf, daß der Abschluß leicht sei. Derselbe Geschmack aber, der die Regelmäßigkeit in die Komposition brachte, sah auch auf eine solide Gediegenheit, und so hat Chodowiecki aus dem in den Wangen sehr schmal gehaltenen Puttenköpfchen des Altdeutschen einen dicken Pausback gemacht, obschon er doch sonst überall mit so viel Geschmack auf Verfeinerung der renaissancemäßigen Wucht gesehen hatte.

Er hat endlich ganz in diesem Sinn für korrekte Ordnung und in einer Art von Nüchternheit, die vom Bogen herabhängende Tafel, die den Namen des Erasmus trägt, an sich wohl, wie das fast immer seine Gewohnheit gewesen ist, sehr treu nachgebildet, aber er hat die Voluten zu beiden Seiten weggelassen. Die Tafel hängt kahl und unverziert als ein wichtiger Bestandteil der Komposition über dem Haupte des Porträtierten. Sie sagt, um wen es sich handelt, und wird so einfach gehalten, damit sie auch zugleich bemerkt werden möge. Da würden die Ornamente nach Chodowieckis Auffassung nur gestört oder wenigstens abgelenkt haben. Aus diesem Grunde hat er auch den Wortlaut der Inschrift geändert, der nicht mehr lediglich Er. Rot., sondern Erasm: Rot. lautet. Nachdem er dieses getan hatte, konnte er dann auch die untere Inschrift, die im Original lateinisch ist und die Namen des Schriftstellers sowie des Künstlers angibt, durch einen französisch geschriebenen Vierzeiler von J. B. Rousseau, der seinem berühmten Namensgenossen Jean Jacques sehr unähnlich ist, ersetzen. Diese Verse sind auch der Schlüssel zu der eingangs besprochenen Auffassung, die nicht den

großen Ernst des Holländers zu würdigen weiß, sondern rühmt, daß er sich in die Arme der Narrheit geflüchtet habe. Aber der Spruch nennt den Namen des Erasmus nicht mehr, sondern spricht nur von der Philosophie im allgemeinen.

Im Zusammenhang mit diesen Umänderungen zugunsten des Stiles der Zeit Ludwigs XVI. steht es, daß Chodowiecki die Proportionen mehr geändert hat, als nur durch die Verkleinerung der Maße bedingt war. Er hat die obere, gerade besprochene Inschrifttafel höher hinaufgerückt, während sie bei Holbein, ohne zu drücken, doch ziemlich nahe an das Haupt des Gelehrten reicht. Holbein hat im Sinne der deutschen Renaissance eine massive Gedrungenheit nicht gescheut und er hat einen engen Anschluß der einzelnen Kompositionsteile unter sich angestrebt. Bei dem großen Reichtum der von ihm verwendeten Motive und bei der Klarheit seiner Formensprache hat er damit eine erstaunliche Lebendigkeit erreicht. Chodowiecki aber hat nun gerade diese Gedrungenheit nicht beibehalten, sondern er zieht die einzelnen Teile überall auseinander und trennt sie. So setzt er nicht nur, wie schon konstatiert, die Inschrifttafel etwas weiter in die Höhe, sondern rückt auch die Figur des Erasmus von dem Rahmen weg, an den sie bei Holbein auf der einen Seite stößt und über den sie auf der andern mit dem Arme ziemlich weit übergreift. Für Chodowiecki entsteht damit — ob bewußt oder unbewußt können wir nicht entscheiden — der Effekt größerer Sauberkeit der Anordnung. Es wäre unrichtig, zu sagen, daß er damit auch eine größere Klarheit erreicht hätte; denn in diesem Punkt hat Holbein nichts zu verbessern übrig gelassen. Aber reinlicher wird alles, freilich damit auch nicht mehr so frei und unmittelbar.

Wie sehr einschneidend gerade die Bemühungen des Kopisten um eine fast zimperliche Sauberkeit waren, sieht man vielleicht am besten bei den Ornamenten auf den Postamenten unter den Atlanten. Wie breit füllen diese bei Holbein die Fläche und wie zierlich, aber auch kraftlos liegen sie bei Chodowiecki da, der hier Holbein nur noch im allgemeinen gefolgt ist und am Einzelnen ziemlich viel geändert, manches Detail auch weggelassen hat.

Die größere Sauberkeit steht nun bei Chodowiecki im Dienste eines von ihm wohl mit Absicht aufgegriffenen Problems. Bei Holbein ist die Architektur nur ornamentales Rahmenwerk, der Gelehrte soll nicht leibhaftig in einem echten Triumphbogen stehen. Aber Chodowiecki ist nicht nur der Nachkomme des spielerischen Rokokos, sondern er gehört auch dem Zeitalter des Rationalismus an, der gern das Tipfelchen auf das I setzte. Ebenso wie er nun bei der Behandlung der nackten Zierfiguren die Fleischlichkeit sehr lebhaft betont hatte, so benutzte er auch die von ihm erreichte Reinlichkeit der Gliederung dazu, den Gelehrten frei in einer Umgebung stehen zu lassen, so daß bei Chodowiecki das Motiv des Triumphbogens wesentlich stärker als bei Holbein architektonische Bedeutung hat. Es ist nicht nur eine nach dem Schema des Triumphbogens angeordnete Rahmenleiste, die wir hier sehen, sondern Erasmus steht wirklich in dem steinernen Bogen.

Das sieht man am besten, wenn man die Proportionen verfolgt, die am oberen Teil des Blattes ganz andere sind, als bei Holbein. Dieser zog die auf dem Bogen ruhende Platte sehr energisch ein, indem er die untere durch den hängenden Feston breiter gestaltete. Damit ist eine äußerst reizvolle Mannigfaltigkeit des Konturs gegeben, die allerdings mehr dem zeichnerischen Charakter des Blattes entspricht, als der Wirklichkeit eines solchen Baudenkmals. Das paßte nicht in Chodowieckis Anschauungen. So hat dieser gerade im oberen Teil die Deckplatte weit nach rechts und links hinausgeschoben und erzielt eine Ebenmäßigkeit, die freilich gegenüber Holbeins Werk plump und breit wirkt.

Die Parallele zwischen diesen zwei Werken ist von einem besonderen kunstgeschichtlichem Interesse. Beide Male stand für die Künstler und die ganze Zeit die Antike im Vordergrunde. Die Renaissance schuf ihre Idealgestalten unter sehr unverhüllter Anlehnung an die Werke der alten Griechen und Römer. Es gehörte zum guten Ton, daß ein Künstler der Florentiner oder römischen Schule aus den antiken Kunstwerken so zitierte, wie es vor nicht langer Zeit üblich gewesen ist, aus Cäsar zu zitieren. Auch im

18. Jahrhundert hatte man sich in ähnlicher Weise wieder an die Antike angeschlossen. Beide Male lag diesen Annäherungsversuchen derselbe innere Wunsch zugrunde: man wollte die eigene Kunst, mit der man ja sehr zufrieden war, doch durch die antike Politur recht glänzend machen. Mehr haben sich die Künstler wohl kaum selbst eingestanden. Sie haben gewiß keine Ahnung davon gehabt, daß sie mehr als den Firnis von der Antike genommen hatten.

Aber neben solchen Tendenzen und Ansichten, die offen ausgesprochen wurden, lagen geheime Kräfte verborgen, die vielleicht noch mehr bestimmend eingewirkt haben. Die Künstler des 15. und vor allem die des 16. Jahrhunderts, d. h. alle diejenigen, die der Renaissance jenen Faktor beigaben, durch den sie erst Renaissance wurde, ich meine den antiken Einschlag, wollten — vielleicht unbewußt — die Kunst gewissermaßen regenerieren, als sie den berühmten Meistern einer schon lange versunkenen Kultur nacheiferten. Die Antike war für sie eine Art Jugendbrunnen. Was dann im Barock und im Rokoko aus den Motiven der Renaissance geworden ist, das war eine Weiterführung und schließlich eine allerdings geniale Ausartung.

Das Rokoko bedeutet im letzten Sinne nur den äußersten Abschluß der Renaissance. Und als nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Kunst von dem lustigen, aber tollen Taumel des Rokoko müde geworden, sich wieder auf Ernsthaftigkeit besann, da schloß sie sich abermals an die Antike an, suchte wiederum ihre Hilfe bei den Künstlern und Idealen, die schon einmal geholfen hatten. Aber das zugleich rationalistische und genußsüchtige Rokoko war eine andere Zeit, als die Renaissance. Die „Aufklärung“ sprach schon lebhaft mit, und so war die antike Kunst diesmal nicht mehr in der Lage, so veredelnd zu wirken, wie in den Zeiten vom 15. und 16. Jahrhundert. Sie hat im Gegenteil lebhaft dazu beigetragen, daß die letzten Kräfte auch noch erstarrten, und daß jene übertriebene Regelmäßigkeit und Folgerichtigkeit in die Kunst kam, die den Empirestil schuf, der zwar viel besser als sein Ruf, aber doch kein Stil von epochemachender Bedeutung ist.

Diese ganz entgegengesetzte Wirksamkeit derselben Kraft ist schon verkörpert in dem Gegensatz zwischen Holbeins und Chodowieckis Erasmus. Aber noch ein anderes Moment mag man hier erkennen. Wenn die Antike im 18. Jahrhundert nicht mehr so befruchtend wirkte und dann im 19. Jahrhundert trotz eifriger Bemühungen und einer seit anderthalb Jahrtausenden unerhörten Bewunderung ihrer Werke fast ganz versagt hat, so kam das von der neuen Kultur, die schon in Chodowieckis Zeiten allzu weit von der antiken Kultur stand.

Im gleichen Verlag erschien:

Vergleichende Gemäldestudien

von

Professor **Dr. Karl Voll.**

Mit 50 Bildertafeln.

Zweite Auflage, geh. 7.50 Mk., geb. 9.— Mk.

Südwestdeutsche Schulblätter:

„Der Gewinn, den der Lernende aus dem Studium des Buches davonträgt, besteht demnach nicht sowohl in einer Summe von unverbundenen Einzelkenntnissen, als vielmehr in der Klärung seiner Gesamtvorstellungen von der Wesenseigentümlichkeit der einzelnen Stilepochen der einzelnen Meister."

Otto Kronseder in den Blättern für das bayrische Gymnasialschulwesen:

„Rezensent möchte das Buch zur Einstellung in jede Gymnasialbibliothek, ja selbst in den Bibliothekschrank jeder Oberklasse wärmstens empfehlen."

Lehrerheim:

„Bei der großen Sehnsucht unserer Zeit nach Verstehen und Erkenntnis gerade auf dem Gebiete der Kunst ist das vorzüglich ausgestattete Buch geeignet, vielen eine Quelle wertvoller Anregung und hohen Genusses zu werden. Volls Werk ist eine pädagogische Tat."

Posener Schulmuseum:

„Vertiefter Kunstgenuß und wirkliches Kunstverständnis sind immer nur der Lohn ernsten Studiums. Zu diesem hat die Lehrerschaft sich stets bereit gefunden, nun ist der Studiengang durch dieses Werk ganz wesentlich geebnet. Es ist zu hoffen, daß das Buch in recht viele Hände kommt. Bei wissenschaftlicher Gründlichkeit ist es nicht trocken, sondern fesselnd geschrieben."

Westdeutsche Lehrerzeitung:

„. . . es würde sich lohnen, dieses ganze Kapitel hier abzudrucken, damit es dem Leser ginge wie dem Berichterstatter: am Ende hat man das Gefühl, als sei einem eine Binde von den Augen genommen, und verwundert fragt man sich, wie es zugeht, daß man dies und das nicht auch vorher gesehen hat. . . . Es gibt kein für diese Zwecke gleich geeignetes Buch wie das von K. Voll. Das bayrische Kultusministerium hat das Werk zur Anschaffung für die Schulbibliotheken empfohlen."

Die Lehrerin:

„Jedem, dem es Ernst ist um ein Verhältnis zur bildenden Kunst sei das Studium von „Vergleichende Gemäldestudien" aufs angelegentlichste empfohlen."

Münchner Neuesten Nachrichten:

„Die reiche Fülle scharfer und klarer Beobachtungen und die Art, wie der Verfasser sie von jedem ängstlichen Dozententon frei am „lebendigen Objekte" entwickelt, machen das Buch für jeden zu einer Schule des künstlerischen Sehens."

Frankfurter Zeitung:

„Das Buch scheint mir ein Treffer.... Die Parallelisierung in Wort und Bild erweist sich als ein überaus kluger und fruchtbarer erzieherischer Gedanke."

Wiesbadener Tageblatt:

„Ein Lehrer, der selbst künstlerisch sieht und empfindet, wird manche Gelegenheit finden und benützen, auch ohne ausdrückliche Vorschrift des Lehrplanes seine Unterweisung so auszudehnen, daß sie auch die Werke der großen Maler genießen lehrt. . . . Und eine einzige glückliche Stunde, dem Aufzeigen, Insbewußtseinrufen der künstlerischen Werte eines guten Bildes gewidmet, vermag unvergängliche Früchte zu tragen. Die bekanntesten Anleitungen sind wohl die von Lichtwark, die jedoch in bedenklicher Weise teils Inhalt und sogar Tendenz, teils Technik der Bilder betonen. Ein ganz ausgezeichnetes Werk aber und unseres Erachtens das beste pädagogische Erzeugnis der letzten Jahre sind Karl Volls „Vergleichende Gemäldestudien". Der schlichte sachliche Titel läßt den wesentlich pädagogischen Charakter des Buches, das einen enormen Bildungswert hat, nicht entfernt erkennen. Indem immer zwei Bilder verglichen werden — Original und Nachahmung oder die Behandlung desselben Gegenstandes durch zwei Meister — kommen alle wichtigen Kunstfragen zu anschaulicher, deutlichster Erläuterung. Dabei lernt man unvermerkt ein gutes Stück Kunstgeschichte. Das Buch wird in der Hand von Lehrern sowohl wie tüchtigen Schülern viel Segen stiften."

84-B723-3

12. XI. 16.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00109 1970

·M·C·M·X·